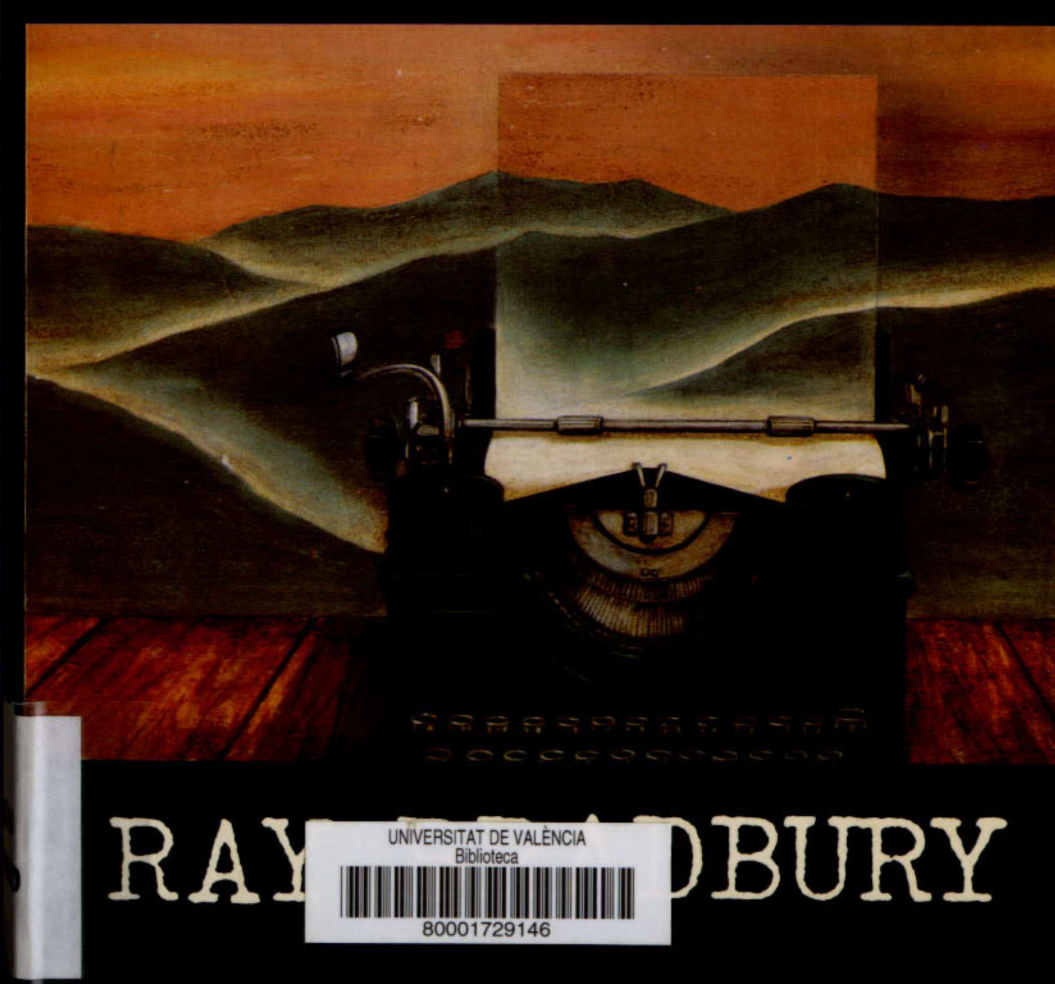
Once exuberantes ensayos sobre el placer de escribir por uno de los más imaginativos y prolíficos autores del siglo veinte, un autor que disfruta en verdad de su oficio y nos explica por qué y cómo.

Bradbury examina con sabiduría y entusiasmo toda una vida dedicada a la creación y la composición de docenas de cuentos, novelas, películas, obras de teatro, programas de televisión y musicales.

Refrescantes, directos, los once ensayos tienen un tema único y común: escribir es una celebración, no una pesada tarea. No se detienen, como otros libros sobre el arte de escribir, en minucias técnicas ni en cómo presentar una página. Bradbury nos habla de la fiebre, el ardor, la felicidad de lo que él ha encontrado y que puede ser nuestro.

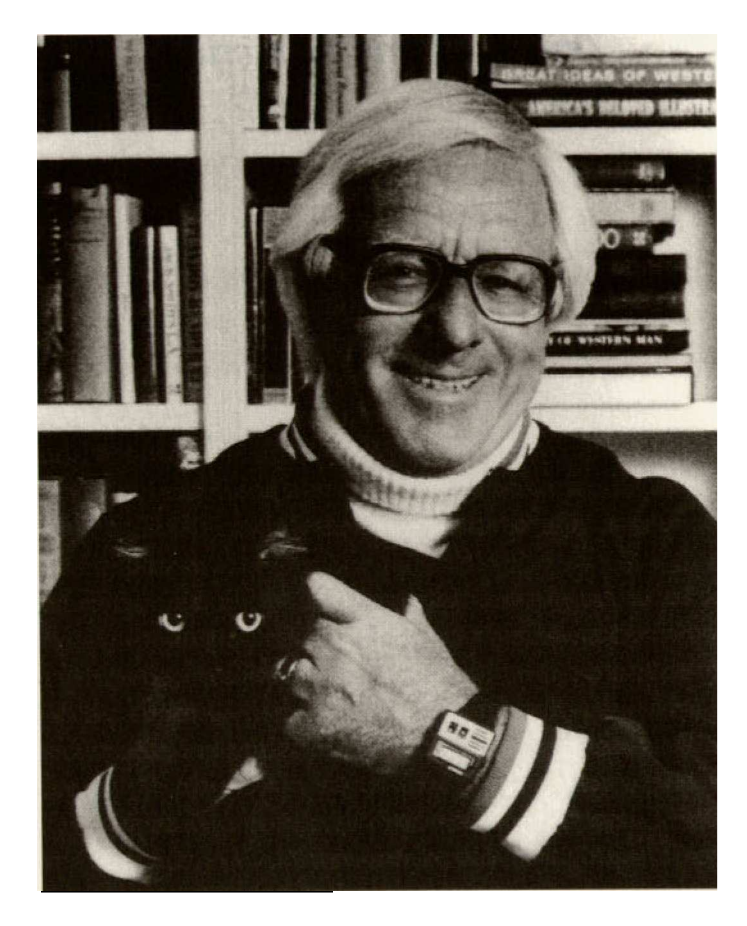


en el arte de escribir



RAY BRADBURY





Ray Bradbry
fotografía Thomas Victor

RAY BRADBURY

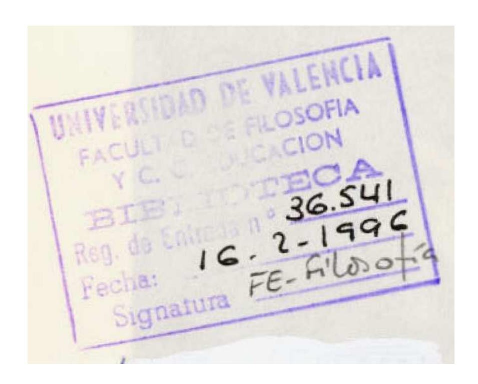
Zen en el arte de escribir



Título original:
Zen in the Art of Writing

Traducción de Marcelo Cohen

Diseño de la cubierta: Julio Vivas



Primera edición: septiembre de 1995

Rambla de Catalunya, 62. 08007 Barcelona
Tel. 487 10 89

ISBN: 84-450-7193-9
Depósito legal: B. 28.683-1995

Impreso por HUROPE. S.A.
Recaredo, 4. 08005 Barcelona

Impreso en España

A mi maestro más excelente,
JENNET JOHNSON,
con amor



Ray Bradbury
Green Town, Illinois, 1923

Cómo trepar al árbol de la vida, tirar piedras contra uno mismo y bajar sin romperse los huesos ni el espíritu. Prefacio con un título no mucho más largo que el libro

A veces me anonada la capacidad que tuve a los nueve años para comprender que estaba en una trampa y escaparme.

¿Cómo fue que el niño que era yo en octubre de 1929 pudo, por las criticas de unos compañeros del cuarto curso, romper sus historietas de Buck Rogers y un mes más tarde pensar que esos compañeros eran todos un montón de idiotas y volver a coleccionar?

¿De dónde me venían la fuerza y el discernimiento? ¿Qué clase de proceso me ayudó a decir: Más me valdría estar muerto? ¿Qué me está matando? ¿De qué estoy enfermo? ¿Cuál es la medicina?

Obviamente, yo era capaz de responder. Designé la enfermedad: haber roto las historietas. Encontré la medicina: volver a coleccionar, no importaba qué.

Lo hice. Y bien hecho que estuvo.

Pero de todos modos: ¿a esa edad? ¿Acostumbrado corno está uno a responder a la presión de sus iguales?

¿De dónde saqué el valor para rebelarme, cambiar de vida, vivir solo?

No quiero sobrevalorar el asunto, pero maldita sea, me encanta ese niño de nueve años, quien demonios fuese. Sin su ayuda yo no habría sobrevivido para presentar estos ensayos.

Parte de la respuesta, desde luego, radica en que, perdidamente enamorado como estaba de Buck Rogers, no podía ver destruido mi amor, mi héroe, mi vida. Casi así de simple. Era como si a uno le ahogaran o le mataran a balazos al amigo del alma, al compinche que es el centro de la vida. A un amigo muerto así no se le puede ahorrar el funeral. Quizá Buck Rogers, comprendí, conociera una segunda vida si yo se la daba. Así que le respiré en la boca y, ¡vaya!, hete aquí que se sentó y empezó a hablar y dijo... ¿qué cosa?

Grita. Salta. Juega. Deja atrás a esos hijos de puta. Ellos *nunca* vivirán como tú. Anda, *hazlo.*

Salvo que yo nunca usé las palabras HDP. No estaban permitidas. Mis protestas no superaban el tamaño y la fuerza de un caray. *¡Sigue viviendo!*

De modo que coleccioné comics, me enamoré de las ferias ambulantes y las ferias universales y empecé a escribir. ¿Y qué se aprende escribiendo?, preguntarán ustedes.

Primero y principal, uno recuerda que *está* vivo y que eso es un privilegio, no un derecho. Una vez que nos han dado la vida, tenemos que ganárnosla. La vida nos favorece animándonos y pide recompensas.

Así que si el arte no nos salva, como desearíamos, de las guerras, las privaciones, la envidia, la codicia, la vejez ni la muerte, puede en cambio revitalizarnos en medio de todo.

Segundo, escribir es una forma de supervivencia. Cualquier arte, *cualquier* trabajo bien hecho lo es, por supuesto.

No escribir, para muchos de nosotros, es morir.

Debemos alzar las armas cada día, sin excepción, sabiendo quizá que la batalla no se puede ganar del todo, y que

debemos librar aunque más no sea un flojo combate. Al final de cada jornada el menor esfuerzo significa una especie de victoria. Acuérdense del pianista que dijo que si no practicaba un día, lo advertiría él; si no practicaba durante dos, lo advertirían los críticos, y que al cabo de tres días se percataría la audiencia.

Hay de esto una variante válida para los escritores. No es que en esos pocos días se vaya a fundir el estilo, sea lo que fuere.

Pero el mundo le daría alcance a uno, e intentaría asquearlo. Si no escribiese todos los días, uno acumularía veneno y empezaría a morir, o desquiciarse, o las dos cosas.

Uno tiene que mantenerse borracho de escritura para que la realidad no lo destruya.

Porque escribir facilita las recetas adecuadas de verdad, vida y realidad, que permiten comer, beber y digerir sin hiperventilarse y caer en la cama como un pez muerto.

En mis viajes he aprendido que si dejo de escribir un solo día me pongo inquieto. Dos días y empiezo a temblar. Tres y hay sospechas de locura. Cuatro y bien podría ser un cerdo varado en un lodazal. Una hora de escritura es un tónico. De nuevo en pie, corro en círculos clamando por un par de polainas limpias.

Pues bien: de un modo u otro, de eso trata este libro.

De tomar una pizca de arsénico cada mañana para sobrevivir hasta el atardecer. Y otra pizca al atardecer para sobrevivir y algo más hasta el alba.

La microdosis de arsénico así ingerida lo prepara a uno para no ser envenenado y destruido por entero.

Trabajar en medio de la vida es administrarse esa dosis. Manipular la vida, lanzar brillantes orbes coloridos a que se fundan con los oscuros, mezclar una diversidad de verdades. Recurrimos a la grandeza y hermosura de la existencia para soportar los horrores que nos dañan directamente en nuestros familiares y amigos, o a través de los periódicos y la tele.

No hay que negar los horrores. ¿Quién de nosotros no ha visto morir de cáncer a un amigo? ¿Qué familia no tiene un pariente muerto o lisiado por un automóvil? Yo no la conozco. En mi propio círculo el coche ha destruido a una tía, un tío, un primo y seis amigos. La lista es interminable y aplastante si uno no la enfrenta creativamente.

Lo que significa escribir como cura. No completa, claro. Nadie supera del todo el hecho de tener a los padres en el hospital o a la persona amada en la tumba.

No quiero usar la palabra «terapia»; es demasiado limpia, demasiado estéril. Sólo digo que cuando la muerte reduce la marcha de otros, uno tiene que preparar de prisa un trampolín y saltar de cabeza a la máquina de escribir.

Los poetas y artistas de tiempos lejanos sabían muy bien lo que acabo de decir o puse en los ensayos que siguen. Aristóteles lo dijo para los siglos. ¿Lo han escuchado últimamente?

Estos ensayos fueron escritos en distintos momentos, a lo largo de treinta años, para expresar descubrimientos especiales, para servir a especiales necesidades. Pero en todos resuenan las mismas verdades de autorrevelación explosiva y asombro continuo ante lo que el hondo pozo contiene cuando uno se arma de valor y da un grito.

Acabo de escribir esto cuando me llega una carta de un escritor joven, desconocido, diciendo que va a adoptar un lema que encontró en mi *Convector Toynbee.*

mentir dulcemente y probar que la mentira es verdad ... Todo, al Fin y al cabo, es una promesa. Lo que *parece* una mentira es una ruinosa necesidad que desea nacer ...»

Y ahora: últimamente he dado con un nuevo símil para describirme. Puede ser de ustedes.

Todas las mañanas salto de la cama y piso una mina. La mina soy yo.

Después de la explosión, me paso el resto del día juntando los pedazos.

Ahora les toca a ustedes. ¡Salten!

La dicha de escribir

Garra. Entusiasmo. Cuán raramente se oyen estas palabras. Qué poca gente vemos que viva o, para el caso, crea guiándose por ellas. Sin embargo, si me pidiesen que nombrara los elementos más importantes del carácter de un autor, aquello que da forma a su material y lo impele hacia donde quiere ir, sólo podría advertirle que pusiera atención a su garra, que se fijara en su entusiasmo.

Ustedes tienen su lista de autores favoritos. Yo tengo la mía. Dickens, Twain, Wolfe, Peacock, Shaw, Moliére, Jonson, Wycherly, Sam Johnson. Poetas: Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, Pope. Pintores: El Greco, Tintoretto. Músicos: Mozart, Haydn, Ravel, Johann Strauss (!). Pensar en estos nombres es pensar en garras, apetitos, entusiasmos grandes o pequeños pero siempre importantes. Pensar en Shakespeare y Melville es pensar en truenos, relámpagos, viento. Todos conocían el gozo de crear en formas amplias o reducidas, en telas ilimitadas o estrechas. Son los hijos de los dioses. Sabían divertirse trabajando. No importaba si de vez en cuando crear era difícil, qué tragedias o enfermedades les afectaban la vida más íntima. Las cosas importantes son las que nos llegaron de sus manos y sus mentes, y están llenas a reventar de vigor animal y vitalidad intelectual. Nos transmitieron sus odios y desesperaciones con una especie de amor.

Miren ustedes las elongaciones de El Greco y díganme, si pueden, que su trabajo no lo hacía feliz. ¿De veras pretenderán que *el Dios creando a los animales del universo* de Tintoretto se basa en algo menos que «diversión» en el sentido

más amplio y más enteramente comprometido? El mejor jazz dice: *«Voy a vivir siempre; no creo en la muerte».* La mejor escultura, como la cabeza de Nefertiti, no cesa de repetir: «El Hermoso estuvo, está y estará aquí para siempre». Cada uno de los hombres que mencioné atrapó un fragmento del mercurio de la vida, lo congeló para siempre y, en el ardor de su creatividad, se volvió a señalarlo y exclamar: «¿No es cierto que es bueno?». Y era bueno.

¿Qué tiene que ver todo esto con escribir el cuento de nuestra época?

Sólo lo siguiente: si uno escribe sin garra, sin entusiasmo, sin amor, sin divertirse, únicamente es escritor a medias. Significa que tiene un ojo tan ocupado en el mercado comercial, o una oreja tan puesta en los círculos de vanguardia, que no está siendo uno mismo. Ni siquiera se conoce. Pues el primer deber de un escritor es la efusión: ser una criatura de fiebres y arrebatos. Sin ese vigor, lo mismo daría que cosechase melocotones o cavara zanjas; Dios sabe que viviría más sano.

¿Cuánto hace que no escribe usted una historia que vuelque en el papel un amor o un odio verdadero? ¿Cuánto que no se atreve a liberar un bien conservado prejuicio para que sacuda la página como un rayo? ¿Cuáles son las mejores y las peores cosas de su vida y cuándo saldrá a susurrarlas o gritarlas?

¿No sería fabuloso, por ejemplo, tirar al suelo un ejemplar de *Harper's Bazaar* que ha estado hojeando en la consulta del dentista, saltar a la máquina de escribir y desbocarse en carcajadas rabiosas contra ese esnobismo tonto y a veces vergonzante? Eso mismo hice yo hace unos años. Topé con un número donde los fotógrafos de *Bazaar,* con un perverso sentido de la igualdad, volvían a utilizar nativos de un callejón de Puerto Rico junto a unas modelos de aspecto famélico que posaban a beneficio de unas aún más demacradas semimujeres de los mejores salones del país.

Tal furia me dieron esas fotos que, más que ir, me lancé hacia mi máquina y escribí «Sol y sombra», la historia de un viejo portorriqueño que le arruina la tarde a un fotógrafo de *Bazaar* deslizándose en todas las fotos y bajándose los pantalones.

Me atrevería a decir que hay algunos de ustedes que hubieran querido hacerlo. Yo me di el gusto; las limpiadoras secuelas de la risa, el chillido, la gran carcajada como un relincho. Es probable que los editores de *Bazaar* no oyeran nada. Pero muchos lectores oyeron y exclamaron: ¡Vamos, *Bazaar,* vamos Bradbury! No reivindico victoria. Pero cuando fui a colgar los guantes, tenían manchas de sangre.

¿Cuánto hace que no escribe una historia así, por pura indignación?

¿Cuándo fue la última vez que la policía lo paró en su barrio porque tenía ganas de pasear y tal vez pensar de noche? A mí me sucedió bastantes veces como para que al fin, irritado, escribiera «El peatón», un cuento sobre una época, dentro de cincuenta años, en que a un hombre lo arrestan y someten a estudios clínicos porque insiste en mirar la realidad no televisada y respirar aire no acondicionado.

Dejando de lado enojos e irritaciones, ¿y los gustos qué? ¿Qué es lo que más quiere en el mundo? Hablo de las cosas grandes y las chicas. ¿Un tranvía, un par de zapatillas de tenis? A éstas una vez, cuando éramos niños, nos las invistieron de magia. El año pasado publiqué un cuento sobre el último viaje de un niño en un tranvía que huele a todas las tormentas del tiempo, un tranvía lleno de asientos de terciopelo verde musgo y electricidad azul pero destinado a que lo reemplace un prosaico autobús de olor más práctico. Otro cuento trataba de un muchacho que quería un par de zapatillas de tenis nuevas para poder saltar sobre ríos, casas y calles, y hasta arbustos, aceras y perros. Para él las zapatillas eran una corriente de gacelas y antílopes en el estío del veld africano. Había allí una energía de ríos liberados y tor-

mentas veraniegas; no había nada en el mundo que necesitara tanto corno esas zapatillas.

Por consiguiente, sin complicaciones he aquí mi fórmula. ¿Qué es lo que más quiere usted en el mundo? ¿Qué ama, o qué detesta?

Busque un personaje como usted que quiera algo o no quiera algo con toda el alma. Déle instrucciones de carrera. Suelte el disparo. Luego sígalo tan rápido como pueda. Llevado por su gran amor o su odio, el personaje lo precipitará hasta el final de la historia. La garra y el entusiasmo de esa necesidad —y tanto en el amor como en el odio *hay* garra—, encenderán el paisaje y elevarán diez grados la temperatura de su máquina de escribir.

Todo esto se dirige sobre todo al escritor que ya ha aprendido su oficio; es decir, que ha asimilado suficientes útiles gramaticales y conocimiento literario como para no tropezar cuando quiere correr. Pero el consejo también conviene al principiante, aunque por razones puramente técnicas tenga que andar con paso inseguro. Incluso aquí la pasión suele salvar la jornada.

La historia de cada cuento, entonces, debería leerse casi corno un informe meteorológico: Caluroso hoy, refrescando mañana. Hoy por la tarde incendie usted la casa. Mañana vierta fría agua crítica sobre las brasas ardientes. Para cortar y reescribir ya habrá tiempo mañana. Hoy, ¡estalle, hágase pedazos, desintégrese! Las otras seis o siete versiones serán toda una tortura. ¿Por qué no disfrutar pues de la primera, con la esperanza de que su gozo busque y encuentre en el mundo otros que al leer su cuento también se incendien?

No tiene por qué ser un gran incendio. Un fuego pequeño, acaso la llama de una vela; el anhelo de un prodigio mecánico como un tranvía o un prodigio animal como un par de zapatillas corriendo a lo conejo por la hierba de la madrugada. Fíjese en los pequeños encantos, encuentre y

modele las pequeñas amarguras. Saboréelos en la boca, pruébelos en la máquina. ¿Cuánto hace que no lee un libro de poesía o se toma una tarde para uno o dos ensayos? ¿Ha leído alguna vez un número de *Geriatrics,* publicación oficial de la Sociedad Geriátrica Americana, una revista dedicada «a la investigación y el estudio clínico de las enfermedades y procesos de la tercera edad»? ¿Ha visto siquiera algún ejemplar de *What's New,* una revista publicada en el norte de Chicago por los laboratorios Abbot, y que contiene artículos como «El Tubocurarene para cesáreas» o «El Fenurone en la epilepsia», pero que también incluye poemas de William Carlos Williams y Archibald Macleish, cuentos de Clifton Fadiman y Leo Rosten e ilustraciones de John Groth, Aaron Bohrod, William Sharp y Russell Cowles? ¿Absurdo? Tal vez. Pero hay ideas en cualquier lugar, como manzanas caídas deshaciéndose en la hierba por falta de caminantes con ojo y lengua para la belleza, sea absurda, horrorosa o refinada.

Gerard Manley Hopkins lo dijo así:

Gloria a Dios por las cosas variopintas...
por los cielos bicolores como vacas pías;
por el lunar rosado en la pecosa trucha esquiva;
las ascuas en la hoja del castaño; el ala del pinzón;
el paisaje parcelado y dividido: redil, barbecho y aradío;
por todos los oficios, aparejos, pertrechos y accesorios.
Por todo lo adverso, original, sobrio, extraño;
lo voluble, lo moteado (¿quién sabe cómo?);
lo rápido, lo lento; lo dulce, lo agrio; lo tenue, lo brillante;
Él engendra y protege una belleza inmutable:
alabadlo.

Thomas Wolfe se tragó el mundo y vomitó lava. Dickens comió cada hora de su vida en una mesa diferente. Moliére, para degustar la sociedad, empuñó un escalpelo, como hicieron Pope y Shaw. Adonde se mire en el cosmos literario,

todos los grandes están atareados en amar y odiar. ¿Ha abandonado usted esta ocupación básica por obsoleta para su escritura? Entonces se pierde una buena diversión. La diversión de la ira y el desencanto, de amar y ser amado, de conmover y ser conmovido por este baile de máscaras en el que giramos desde la cuna hasta el cementerio. La vida es corta, la desdicha segura, la muerte cierta. Pero entretanto, en su trabajo, ¿por qué no transportar esas hinchadas vejigas con las etiquetas de Garra y Entusiasmo? Con ellas, en viaje hacia la tumba, yo me propongo azotar a un espantajo, acariciar el peinado de una linda chica y saludar a un muchacho subido a un caqui.

Si alguien se me quiere unir, en el Ejército de Coxie hay lugar de sobra.

1973

Date prisa, no te muevas, o la cosa al final de la escalera, o nuevos fantasmas de mentes viejas

Date prisa, no te muevas. Es la lección de la lagartija. Para todos los escritores. Cualquiera sea la criatura superviviente que observen, verán lo mismo. Saltar, correr, congelarse. En su capacidad de destellar como un párpado, chasquear corno un látigo, desvanecerse como vapor, aquí en un instante, ausente en el próximo, la vida se afirma en la tierra. Y cuando esa vida no se precipita en la huida, con el mismo fin está jugando a las estatuas. Vean al colibrí: está, no está. Igual que el pensamiento se alza y parpadea este vaho de verano; la carraspera de una garganta cósmica, la caída de una hoja. ¿Y dónde fue ese murmullo...?

¿Qué podemos aprender los escritores de las lagartijas, recoger de los pájaros? En la rapidez está la verdad. Cuanto más pronto se suelte uno, cuanto más deprisa escriba, más sincero será. En la vacilación hay pensamiento. Con la demora surge el esfuerzo por un estilo; y se posterga el salto sobre la verdad, *único* estilo por el que vale la pena batirse a muerte o cazar tigres.

Y entre las fintas y huidas, ¿qué? Ser un camaleón, fundirse en tinta, mutar con el paisaje. Ser una piedra, yacer en el polvo, descansar en agua de lluvia, en el tonel que hace tanto tiempo, junto a la ventana de los abuelos, llenaba el

canalón de desagüe. Ser vino de diente de león en la botella de ketchup cubierta y guardada con una leyenda en tinta: Mañana de junio, primer día de verano de 1923. Verano de 1926, noche de fuegos artificiales. 1927: último día de verano. ÚLTIMO DIENTE DE LEÓN, 1 de octubre.

Y de todo esto, fraguar el primer éxito como escritor, a veinte dólares el cuento, en *Weird Tales.*

¿Cómo empezar a escribir algo *nuevo,* que dé miedo y aterrorice?

En general uno tropieza con la cosa. No sabe qué está haciendo y de pronto está hecho. No se propone reformar cierta clase de literatura. Es un desarrollo de la vida propia y los miedos nocturnos. De repente mira alrededor y ve que ha hecho algo casi nuevo.

El problema para cualquier escritor de cualquier campo es quedar circunscrito por lo que se ha hecho antes o lo que se imprime día a día en libros y revistas.

Yo crecí leyendo y amando las tradicionales historias de fantasmas de Dickens, Lovecraft, Poe, y más tarde Kuttner, Bloch y Clark Ashton Smith. Intentaba escribir historias fuertemente influidas por varios de esos escritores y lograba confeccionar pasteles de barro de cuatro capas, todos lenguaje y estilo, que negándose a flotar se hundían sin dejar rastro. Era demasiado joven para identificar el problema; estaba demasiado ocupado imitando.

Entré casi a tumbos en mi identidad creativa durante el último año de la secundaria, cuando escribí una especie de larga reminiscencia del hondo barranco de mi pueblo natal, y del miedo que me daba de noche. Pero no tenía ninguna historia que se adecuara al barranco, por lo que el descubrimiento de la verdadera fuente de mi futura obra se retrasó un tiempo.

A partir de los doce años escribí al menos mil palabras por día. Durante mucho tiempo por encima de un hombro la mirada de Poe, mientras por sobre el otro me observaban Wells, Burroughs y casi todos los escritores de *Astounding y Weird Tales.*

Yo los amaba y ellos me sofocaban. No había aprendido a mirar hacia otro lado y, en el proceso, no a mirarme a mí mismo sino a lo que sucedía detrás de mi cara.

Sólo pude encontrar un camino cierto en el campo minado de la imitación cuando empecé a descubrir los gustos y ardides que acompañan a las asociaciones de palabras. Al fin resolví que si uno va a pisar una mina, mejor que lo haga por cuenta propia. Volar, por así decir, por las *propias* delicias y desesperanzas.

Empecé a tomar breves notas describiendo amores y odios. Durante mis veinte y veintiún años vagué por mediodías de verano y medianoches de octubre, presintiendo que en algún lugar de las estaciones brillantes y oscuras debía haber algo que era mi verdadero yo.

Tenía ventidós cuando una tarde al fin lo descubrí. Escribí el título «El lago» en la primera página de una historia que se terminó dos horas más tarde, sentado ante mi máquina en un porche, al sol, con lágrimas cayéndome de la nariz y el pelo de la nuca erizado.

¿Por qué el pelo de punta y la nariz chorreante?

Me daba cuenta de que por fin había escrito un cuento realmente bueno. El primero en diez años. Y no sólo era un buen cuento sino una especie de híbrido, algo al borde de lo nuevo. No un cuento de fantasmas tradicional sino un cuento sobre el amor, el tiempo, el recuerdo y el ahogo.

Se lo envié a Julie Schwartz, mi agente para revistas populares, y a ella le gustó pero dijo que no era una historia tradicional y quizá costara venderla. *Weird Tales* dio unas vueltas alrededor, lo tocó con una vara de tres metros y al fin decidió, qué demonios, publicarlo aunque no se adecuara a la revista. ¡Pero debía prometer que la próxima vez escribiría un buen cuento de fantasmas tradicional! Me dieron veinte dólares y todo el mundo feliz.

Bien, algunos de ustedes conocen lo demás. Desde entonces, en cuarenta y cuatro años, «El lago» se ha vuelto a publicar decenas de veces. Y fue el cuento que llevó a diversos editores de otras revistas a alzar la cabeza y fijarse en el chico del pelo de punta y nariz mojada.

¿Recibí de «El lago» una lección rápida, dura o aun fácil? No. Volví a escribir cuentos de fantasmas a la antigua. Porque era demasiado joven para comprender mucho sobre la escritura y tardé años en percatarme de mis descubrimientos. La mayor parte del tiempo vagaba por todos lados y escribía mal.

A los veinte y algo mi narrativa extraña era imitativa, con alguna sorpresa ocasional de concepto y acaso una sorpresa de ejecución, mi escritura de ciencia ficción era abismal y mis cuentos de detectives rayaban en lo ridículo. Estaba profundamente influido por mi querida amiga Leigh Brackett, con quien solía encontrarme todos los domingos en la Playa del Músculo de Santa Mónica, California, para allí leer sus superiores cuentos sobre el Marte Agreste o envidiar y tratar de emular sus historias del Agente de la Flynn.

Pero durante esos años empecé a hacer listas de títulos, a escribir largas líneas de *sustantivas.* Eran provocaciones, en última instancia, que hicieron aflorar mi mejor material. Yo avanzaba a tientas hacia algo sincero escondido bajo el escotillón de mi cráneo.

Las listas decían más o menos así:
EL LAGO. LA NOCHE. LOS GRILLOS. EL BARRANCO. EL DESVÁN. EL SÓTANO. EL ESCOTILLÓN. EL BEBÉ. LA MULTITUD. EL TREN NOCTURNO. LA SIRENA. LA GUADANA. LA FERIA. El. CARRUSEL. EL ENANO. EL LABERINTO DE ESPEJOS. EL ESQUELETO.

En esa lista, en las palabras que simplemente había arrojado al papel confiando en que el inconsciente, por así decir, alimentara a los pájaros, empecé a distinguir una pauta.

Echando a la lista una mirada, descubrí que mis viejos amores y miedos tenían que ver con circos y ferias. Recordé, luego olvidé, y luego volví a recordar, cómo me había aterrorizado la primera vez que mi madre me había llevado al tiovivo. Con el organillo gritando y el mundo dando vueltas y los saltos de los terribles caballos, yo añadí mis chillidos al bochinche. No volví a acercarme al tiovivo durante años. Cuando décadas más tarde lo hice, me precipitó directamente en *La feria de las tinieblas.*

Pero mucho antes de eso seguí haciendo listas. EL PRADO. EL ARCÓN DE LOS JUGUETES. El. MONSTRUO. TIRANOSAURIO REX. EL RELOJ DEL PUEBLO. EL VIEJO. LA VIEJA. EL TELÉFONO. LAS ACERAS. EL ATAÚD. LA SILLA ELÉCTRICA. EL MAGO.

Sobre el margen de estos sustantivos, entré a los tumbos en un cuento de ciencia ficción que no era un cuento de ciencia ficción. Mi título era «C de cohete». Se publicó con el de «Rey de los Espacios Grises» y contaba la historia de dos chicos, grandes amigos, de los cuales uno era elegido para la Academia Espacial y el otro se quedaba en el pueblo. Todas las revistas de ciencia ficción lo rechazaron porque, al fin y al cabo, no era sino una historia sobre una amistad puesta a prueba por las circunstancias, aun cuando las circunstancias fuesen un viaje espacial. A Mary Gnaedinger, de *Famous Fantastic Mysteries,* le bastó mirar el cuento una vez para publicarlo. Pero, una vez más, yo era demasiado joven para ver en «C de cohete» el tipo de cuento que, como escritor de ciencia ficción, me ganaría la admiración de algunos y las críticas de muchos que observaban que yo no era un escritor de ficciones científicas sino un escritor «popular», ¡qué cuerno!

Seguí haciendo listas, relacionadas no sólo con la noche, las pesadillas, la oscuridad y objetos en desvanes, sino con los juguetes con que juegan los hombres en el espacio y las ideas que encontraba en las revistas policíacas. Del material policiaco que a los veinticuatro años publiqué en *Detective Tales y Dime Detective,* la mayor parte no vale la pena leerla. De vez en cuando me pisaba el cordón suelto y hacía un

buen trabajo con el recuerdo de México, que me había dado miedo, o del centro de Los Angeles durante los disturbios de Pachucho. Pero tardaría la mejor porción de cuarenta años en asimilar el género de suspense-y-misterio-detectivesco y conseguir que funcionara en mi novela *La muerte es* un *asunto solitario.*

Pero volvamos a mis listas. ¿Y *por qué* volver? ¿Adónde los estoy llevando? Bien, si alguno de ustedes es escritor, o espera serlo, listas similares, sacadas de las barrancas del cerebro, lo ayudarán a descubrirse *a sí mismo,* del mismo modo que yo anduve dando bandazos hasta que al fin me encontré.

Empecé a recorrer las listas, elegir cada vez un nombre, y sentarme a escribir a propósito un largo ensayo-poema en prosa.

En algún punto a mitad de la primera página, o quizás en la segunda, el poema en prosa se convertía en relato. Lo cual quiere decir que de pronto aparecía un personaje diciendo «Ese soy yo», o quizás «¡Esa idea *me gusta!*». Y luego el personaje acababa el cuento por mí.

Empezó a hacerse obvio que estaba aprendiendo de mis listas de nombres, y que además aprendía que, si los dejaba solos, si los dejaba salirse con la suya, es decir con sus propias fantasías y miedos, mis *personajes* harían por mí el trabajo.

Miré la lista, vi ESQUELETO *y* recordé las primeras obras de arte de mi infancia. Dibujaba esqueletos para asustar a mis primitas. Me fascinaban las desnudas muestras médicas de cráneos y costillas y esculturas pélvicas. Mi canción favorita era *«No es ser infiel / quitarse la piel / y bailar en huesos».*

Recordando mi temprana obra plástica y mi canción favorita, un día me dejé caer en el consultorio de mi médico con dolor de garganta. Me toqué la nuez, y los tendones de los lados del cuello y le pedí consejo experto.

—¿Sabes qué tienes? —preguntó el doctor.

—¿Qué?

—*¡Descubrimiento* de la laringe! —graznó—. Tómate una aspirina. ¡Dos dólares, por favor!

¡Descubrimiento de la laringe! ¡Dios mío, qué *hermoso!* Volví a casa trotando, palpándome la garganta, y después las rodillas, *y* la *medulla oblongata,* y las rótulas. ¡Moisés santo! ¿Por qué no escribir el cuento de un hombre aterrorizado que descubre debajo de la piel, en la carne, *escondido,* un símbolo de todos los horrores góticos de la historia: un esqueleto?

El cuento se escribió solo en unas horas.

Aunque el concepto era perfectamente obvio, nadie en la historia de la escritura de cuentos de misterio se había sentado a garabatearlo. Yo caí con él en la máquina y salí con un relato flamante, absolutamente original. Había estado acechando bajo mi piel desde que a los seis años dibujara una calavera con dos huesos cruzados.

Empecé a juntar presión. Ahora las ideas venían más rápido, y todas de mis listas. Subía a rondar por los desvanes de mis abuelos y bajaba a sus sótanos. Escuchaba las locomotoras de medianoche que aullaban por el paisaje del norte de Illinois, y era la muerte, un cortejo funeral que se llevaba a mis seres queridos a un cementerio lejano. Me acordé de las cinco de la mañana, de las llegadas del Ringling Brothers o el Barnum and Bailey en la madrugada y los animales desfilando antes del amanecer, rumbo a los prados vacíos donde las grandes tiendas se alzarían como setas increíbles. Me acordé del Señor Eléctrico y su silla eléctrica viajera. Me acordé de El Mago Piedranegra que jugaba con pañuelos y hacía desaparecer elefantes en el escenario de mi pueblo. Me acordé de mi abuelo, mi hermana y de varias tías y primas, para siempre en sus ataúdes, en camposantos donde las mariposas se posaban en las tumbas como flores y las flores volaban sobre las lápidas como mariposas. Me acordé de mi perro, perdido durante días, volviendo a casa una noche de invierno, muy tarde, con la pelambre llena de nieve,

barro y hojas. Y de esos recuerdos ocultos en los nombres, perdidos en las listas, empezaron a estallar, a explotar las historias.

El recuerdo del perro y su pelambre invernal se convirtió en «El emisario», un cuento sobre un niño, en cama, enfermo, que envía a su perro a que junte las estaciones en el cuerpo y vuelva a informarle. Y entonces, una noche, el perro regresa de un viaje al cementerio y trae «compañía».

Un título de la lista, LA VIEJA, se convirtió en dos historias. Una fue «Había una anciana», sobre una dama que se niega a morir, y que desafiando a la Muerte, exige a los enterradores que le devuelvan el cuerpo; y la segunda, «Temporada de incredulidad», sobre unos niños que se niegan a creer que una vieja haya sido alguna vez joven, muchacha, niña. La primera apareció en mi primera colección, *Dark Carnival.* La segunda pasó a formar parte de un ulterior examen de asociaciones de palabras y que se llamó *El vino del estío.*

Sin duda ya podemos ver, pienso, que son la observación personal, la fantasía rara, la extraña presunción lo que da resultado. A mí me fascinaban los viejos. Intentaba desentrañar su misterio con los ojos y una mente joven, pero me dejaba continuamente estupefacto darme cuenta de que en un tiempo ellos habían sido yo, y que en un día lejano yo sería ellos. ¡Absolutamente imposible! No obstante, situación espantosa, trampa terrible, allí estaban, ante mis propios ojos, esos niños y niñas encerrados en cuerpos viejos.

Volviendo a hurgar en mi lista, me detuve en el título EL FRASCO, producto de mi azorado encuentro con una serie de embriones exhibidos en una feria cuando tenía doce años y una vez cuando tenía catorce. En los lejanos días de 1932 y 1934 los chicos, por supuesto, no sabíamos nada, absolutamente nada del sexo y la procreación. Pueden imaginar pues mi estupefacción cuando, errando por una exposición de feria, vi un montón de fetos de humanos y gatos y perros

exhibidos en frascos con marbetes. Me horrorizaron la mirada de esos muertos nonatos y los nuevos misterios de la vida que ellos metieron en mi cabeza esa noche y a lo largo de los años. Nunca les hablé a mis padres de los frascos y los fetos en formol. Había tropezado, sabía, con ciertas verdades que era mejor no discutir.

Desde luego, todo esto afloró cuando escribí «La jarra», y la feria y la exposición de fetos y todos los viejos terrores se me vertieron de las puntas de los dedos a la máquina. Al fin el viejo misterio había encontrado reposo en un relato.

En mi lista encontré otro título: LA MULTITUD. Y, mecanografiando con furia, recordé una conmoción terrible cuando, a los quince años, salí corriendo de la casa de un amigo para enfrentarme con un coche que se había llevado por delante una valla callejera y había salido disparada contra un poste de teléfono. El coche estaba partido por la mitad. Había dos muertos en el asfalto y una mujer murió justo cuando yo llegaba, el rostro hecho una ruina. Un minuto después murió otro hombre. Y uno más murió al día siguiente.

Yo nunca había visto algo así. Volví a casa aturdido, chocando con los árboles. Tardé meses en superar el horror de la escena.

Años más tarde, con la lista ante mí, recordé unas cuantas cosas peculiares de aquella noche. El accidente había ocurrido en una intersección flanqueada a un lado por fábricas vacías y un patio de escuela abandonado, y al otro por un cementerio. Yo había ido corriendo desde la casa más cercana, que estaba a unos cien metros. Sin embargo en un instante, al parecer, se había reunido una multitud. ¿De dónde había salido? Con el tiempo sólo conseguí imaginar que algunos, de extraño modo, habían salido de las fábricas vacías o, más extrañamente aún, del cementerio. Después de escribir apenas unos minutos se me ocurrió que sí, esa multitud era *siempre* la misma multitud, que se reunía en

todos los accidentes. Eran víctimas de accidentes de hacía años, destinadas fatalmente a volver y rondar los escenarios de accidentes nuevos.

Una vez que di con esta idea, el cuento se terminó solo en una tarde.

Mientras, los artefactos de feria se iban juntando cada vez más, y sus grandes huesos ya se abrían paso a través de mi piel. Más y más largas, yo seguía haciendo excursiones poéticas en prosa sobre circos que llegaban mucho después de medianoche. Un día de esos años, cuando tenía poco más de veinte, iba rondando un Laberinto de Espejos del viejo muelle de Venice con mis amigos Leigh Brackett y Edmond Hamilton, cuando de pronto Ed exclamó: «Larguémonos de aquí antes de que Ray escriba un cuento sobre un enano que viene todas las noches a mirarse en un espejo que lo alarga». «¡Eso es!», grité yo, y corrí a casa a escribir «El enano». «Así aprenderé a morderme la lengua», dijo Ed a la semana siguiente, cuando leyó el cuento.

EL BEBÉ de la lista era yo, claro.

Recordé una vieja pesadilla. Era sobre nacer. Me recordé en la cuna, con tres días de edad, aullando por la experiencia de haber sido empujado al mundo: la presión, el frío, el chillido vital. Recordé el seno de mi madre. Recordé al médico, a mi cuarto día de vida, inclinándose hacia mí con un escalpelo para llevar a cabo la circuncisión. Recordé, recordé.

Cambié el título de EL BEBÉ por el de «El pequeño asesino». Ese cuento ha sido antologado docenas de veces. Y yo había vivido la historia, al menos en parte, desde mi primera hora de vida y sólo la había recordado de veras a los veinti pi co.

¿Escribí relatos basados en todos los sustantivos de mis páginas y páginas de listas?

En absoluto. Pero sí sobre la mayoría. El ESCOTILLÓN, apuntado en 1942 o 1943, no afloró hasta hace tres años, en

un cuento que publicó *Omni.*

Otra historia sobre mi perro y yo tardó más de cincuenta años en aflorar. En «Bendígame, padre, pues he pecado» fui hacia atrás en el tiempo para revivir una paliza que le había dado a mi perro a los doce y por la cual no me había perdonado nunca. Escribí el cuento para examinar por fin a aquel muchacho cruel, triste, y dar descanso eterno a su fantasma y el del perro amado. Dicho sea de paso, era el mismo perro que en «El emisario» volvía del cementerio con «compañía».

En esos años, junto con Leigh, mi maestro era Henry Kuttner. El me sugería que leyera autores —Katherine Anne Poner, John Collier, Eudora Welty— y libros *El fin de semana perdido, La carne de un hombre, Lluvia en el umbral* que iban a enseñarme cosas. En algún momento me dio un ejemplar de *Winesburg, Ohio,* de Sherwood Anderson. Al terminar el libro me dije: «Un día quisiera escribir una novela con gente parecida pero que pase en Marte». De inmediato apunté una lista de la clase de tipos que me gustaría plantar en Marte, a ver qué sucedía.

Me olvidé de *Winesburg, Ohio* y de la lista. Con los años, escribí una serie de cuentos sobre el Planeta Rojo. Un día levanté la vista y el libro estaba terminado, la lista completa *y Crónicas marcianas* en vías de publicarse.

Ahí tienen, pues. En suma, una serie de nombres, algunos con adjetivos insólitos, que describían un territorio desconocido, un país no descubierto, parte de él Muerte, el resto Vida. Si no hubiera urdido esas recetas para el Descubrimiento, nunca me habría transformado en el picoteante arqueólogo o antropólogo que soy ahora. Ese grajo que busca objetos brillantes, extrañas carcasas y fémures deformes en los túmulos de basura que tengo en el cráneo, donde, junto con los restos de las colisiones con la vida, se esparcen Buck Rogers, Tarzán, John Carter, Quasimodo

y todas las criaturas que me dieron ganas de vivir para siempre.

Corno dice la vieja canción del Mikado, yo tenía una listita, salvo que larga, que me llevó al país del Vino del Estío y me ayudó a trasladar el país del Vino del Estío a Marte, y de rebote me devolvió a un territorio de vino oscuro cuando una noche, mucho antes del amanecer, llegaba el tren del señor Tinieblas. Pero la primera y más importante fila de nombres fue esa llena de hojas que susurraban en las aceras a las tres de la mañana y de funerales que rodaban por vías férreas vacías, uno tras otro, y de grillos que de pronto, sin ninguna razón, se callaban, de modo que uno se oía el corazón y hubiera deseado no oírlo.

Lo cual nos lleva a una revelación final...

Uno de los nombres de mi lista de la secundaria era La Cosa o, mejor aún, La Cosa del final de la escalera.

Donde yo crecí, en Waukegan, Illinois, había un solo cuarto de baño: arriba. Hasta encontrar una luz y encenderla había que subir un tramo de escalera a oscuras. Yo intentaba convencer a mi padre de que dejase la luz encendida toda la noche. Pero eso era caro. La luz quedaba apagada.

A eso de las dos o tres de la mañana me entraban ganas de orinar. Me demoraba en la cama una media hora, dividido entre la torturante necesidad de alivio y lo que, sabía, me aguardaba en el oscuro corredor que llevaba al altillo. Al fin, impulsado por el dolor, me asomaba del comedor a la escalera pensando: date prisa, salta, enciende la luz, pero hagas lo que hagas no mires arriba. Si miras antes de encender la luz, allí estará *Eso.* La Cosa. La terrible cosa que aguarda al fin de la escalera. De modo que corre, ciego; no mires.

Corría, saltaba. Pero siempre, inevitablemente, a último momento, en un parpadeo, miraba la espantosa oscuridad. Y aquello siempre estaba. Y yo gritaba y caía por la escalera, despertando a mis padres. Mi padre gruñía y se volvía en la cama, preguntándose de dónde había salido su hijo. Mi madre se levantaba, me encontraba en el vestíbulo hecho un revoltijo y subía a encender la luz. Esperaba a que subiera al cuarto de baño y volviera para besarme la cara sucia de lágrimas y arroparme en la cama el cuerpo aterrorizado.

A la noche siguiente y la otra y la otra pasaba lo mismo. Enloquecido por mi histeria, papá sacó el viejo orinal y me lo puso bajo la cama.

Pero nunca me curé. La Cosa no se movía de allí. Sólo me alejé de ese terror cuando a mis trece años nos mudamos al Oeste.

¿Qué he hecho en los últimos tiempos con esa pesadilla? Bien...

Ahora, muy tardíamente, La Cosa está en lo alto de la escalera, aguardando aún. Desde 1926 hasta hoy, primavera de 1986, la espera ha sido larga. Pero al fin, cosechando en mi siempre fiable lista, he mecanografiado el nombre en papel, añadiendo «La escalera», y al fin me he enfrentado con el tramo oscuro y la frialdad ártica que se mantuvo quieta sesenta años, esperando que, a través de mis dedos helados, la pidieran bajar hasta la corriente sanguínea de ustedes. Surgido de las asociaciones del recuerdo, el cuento quedó acabado esta semana, al mismo tiempo que yo escribía este ensayo.

Ahora los dejo al pie de la escalera, treinta minutos después de medianoche, con un bloc, una pluma y una posible lista. Conjuren sus palabras, alerten a su personalidad secreta, saboreen la oscuridad. Peldaños arriba, en las sombras del altillo, espera su Cosa. Si le hablan con suavidad y escriben toda vieja palabra que quiera saltar de sus nervios a la página...

Tal vez, en su noche privada, la Cosa del final de la escalera... empiece a *bajar.*

1986

Cómo alimentar a una musa y conservarla

No es fácil. Nadie lo ha hecho nunca de un modo sistemático. Los que más se esfuerzan acaban ahuyentándola al bosque. Los que le vuelven la espalda y se pasean despreocupados, silbando bajito entre dientes, la oyen andar tras ellos con cautela, atraída por un desdén cuidadosamente adquirido.

Por supuesto, hablamos de La Musa.

El término ha desaparecido del lenguaje de nuestro tiempo. Las más de las veces sonreímos al oírlo y evocamos imágenes de una frágil diosa griega cubierta de helechos, arpa en mano, acariciando la frente de nuestro sudoroso Escriba.

La Musa, entonces, es la más asustadiza de las vírgenes. Se sobresalta al menor ruido, palidece si uno le hace preguntas, gira y se desvanece si uno le perturba el vestido.

¿Qué la aflige?, se preguntarán ustedes. ¿Por qué la estremece una mirada? ¿De dónde viene y adónde va? ¿Cómo lograr que nos visite por períodos más largos? ¿Qué temperatura la complace? ¿Le gustan las voces fuertes o suaves? ¿Dónde se le compra el alimento, de qué calidad y cuánto, y a qué horas come?

Podemos empezar parafraseando un poema de Oscar Wilde, sustituyendo la palabra «Arte» por «Amor»:

El Arte escapará si tu mano es floja,
y morirá si aprietas demasiado.
Mano leve, mano fuerte, ¿cómo saber
si retengo el Arte o lo he soltado?

Que cada cual reemplace, si quiere, «Arte» por «Creatividad», o «Inconsciente» o «Ardor», o cualquier palabra que describa lo que ocurre cuando uno gira como una rueda de fuego y un relato «sucede».

Quizás otra forma de describir a La Musa sería reexaminar esas pequeñas motas de luz, esas etéreas burbujas que cruzan flotando la visión de todos, diminutas pecas en la lente externa y transparente del ojo. Inadvertidas años enteros, pueden volverse de pronto insoportablemente molestas, interrumpirnos a cualquier hora del día. Se entrometen y arruinan lo que se está mirando. El problema de las «manchitas» ha llevado a más de uno al médico. El inevitable consejo es: no les haga caso y se irán. Lo cierto es que no se van; se quedan, pero, más allá de ellas, uno se concentra en el mundo y sus cambiantes objetos, como es debido.

Lo mismo con nuestra Musa. Si ponemos la atención más allá de ella, recupera el aplomo y se aparta.

Es mi opinión que para Conservar a una Musa, primero hay que ofrecerle comida. Cómo se alimenta algo que todavía no está ahí es un poco dificil de explicar. Pero vivimos en un clima de paradojas. Una más no debería hacernos daño.

El hecho es harto simple. A lo largo de la vida, ingiriendo comida y agua, construimos células, crecernos y nos volvemos más grandes y sustanciosos. Lo que no era, ahora *es.* El proceso no se puede detectar. Sólo se percibe a intervalos. Sabemos que está sucediendo, pero no muy bien cómo ni por qué.

De modo parecido, a lo largo de la vida nos llenamos de son idos, visiones, olores, sabores y texturas de personas, animales, paisajes y acontecimientos grandes y pequeños. Nos llenamos de impresiones y experiencias y de las reacciones que nos provocan. Al inconsciente entran no sólo datos empíricos sino también datos reactivos, nuestro acercamiento o rechazo a los hechos del mundo.

De esta materia, de este alimento se nutre La Musa. Ése es el almacén, el archivo, al que hemos de volver en las horas de vigilia para cotejar la realidad con el recuerdo, y en el sueño para cotejar un recuerdo con otro, lo que significa un fantasma con otro, y exorcisarlos si hace falta.

Lo que para todos los demás es El Inconsciente, para el escritor se convierte en La Musa. Son dos nombres de lo mismo. Pero independientemente de cómo lo llamemos, allí está el centro del individuo que fingirnos encomiar, al que alzamos altares y de la boca para afuera lisonjeamos en nuestra sociedad democrática. Porque sólo en la totalidad de su propia experiencia, que archiva y olvida, es cada hombre realmente distinto de todos los demás. Pues nadie asiste en su vida a los mismos acontecimientos en el mismo orden. Uno ve la muerte antes que otro, o conoce el amor más temprano. Cuando dos hombres ven el mismo accidente, cada uno lo archiva con diferentes referencias, en otro lugar de su alfabeto único. En el mundo no hay cien elementos; hay dos billones. Cada uno dejará una marca diferente en espectroscopios y balanzas.

Sabemos qué nuevo y original es cada hombre, incluso el más lerdo e insípido. Mi padre y yo no fuimos realmente grandes amigos hasta muy tarde. El lenguaje, el pensamiento cotidiano de él no era muy excepcional, pero bastaba que yo dijera «Papá cuéntame cómo era Tombstone cuando tenías diecisiete años», o «¿Y los trigales de Minnesota cuando tenías veinte?», para que papá se largara a hablar de cómo había huido de su casa a los dieciséis, rumbo al oeste a comienzos de este siglo, antes de que se fijaran las fronteras, cuando en vez de autopistas sólo había sendas de caballo y vías de tren y en Nevada arreciaba la Fiebre del Oro.

El cambio en la voz de papá, la aparición de la cadencia o las palabras justas, no sucedía en el primer minuto, ni en

el segundo ni en el tercero. Sólo cuando había hablado cinco o seis minutos, y encendido la pipa, volvía de pronto la antigua pasión, los días pasados, las viejas melodías, el tiempo, la apariencia del sol, el sonido de las voces, los furgones surcando la noche profunda, los barrotes, los raíles estrechándose detrás en polvo dorado a medida que adelante se abría el Oeste: todo, todo, y allí la cadencia, el momento, los muchos momentos de verdad y por lo tanto de poesía.

De pronto La Musa se había presentado a papá.

La Verdad se le acomodaba en la mente.

El Inconsciente se ponía a decir lo suyo, intacto, y le fluía por la lengua.

Como debemos hacer nosotros cuando escribirnos.

Como podemos aprender de todo hombre, mujer o niño de alrededor, cuando, conmovidos y emocionados, cuentan algo que hoy, ayer o algún otro día los despertó al amor o al odio. En algún momento, después de chisporrotear húmedamente, la mecha destella y empiezan los fuegos artificiales.

Ah, para muchos es un trabajo duro y dificil meterse con el lenguaje. Pero yo he oído a granjeros hablar de su primera cosecha de trigo en la primera granja de un estado, recién llegados de otro, y aunque no eran Robert Frost parecían su primo tercero. He oído a conductores de locomotora hablar de América en el tono de Thomas Wolfe, que recorrió nuestro país con estilo como lo recorrían ellos con acero. He oído a madres contar la larga noche de su primer parto y el miedo de que el bebé muriese. Y he oído a mi abuela hablar de la primera pelota que tuvo, a los siete años. Y, cuando se les entibiaban las almas, todos eran poetas.

Si parece que he tomado el camino más largo, quizá sea así. Pero quería mostrar qué llevamos todos dentro, eso que

siempre ha estado allí y tan pocos nos molestamos en tener en cuenta. Cuando la gente me pregunta de dónde saco las ideas me da risa. Qué extraño... Tanto nos ocupa mirar fuera, para encontrar formas y medios, que olvidamos mirar *dentro.*

Para recalcar la cuestión, pues, La Musa está ahí, almacén fantástico, todo nuestro ser. Todo lo más original sólo espera que nosotros lo convoquemos. Y sin embargo sabemos que no es tan fácil. Sabemos cuán frágil es la trama tejida por nuestros padres o tíos o amigos, a quienes una palabra equivocada, un portazo o una sirena de bomberos pueden destruir el momento. Así también, el embarazo, la timidez o el recuerdo de las críticas pueden endurecer a la persona media de modo que cada vez sea menos capaz de abrirse.

Digamos que todos nos hemos alimentado de la vida, primero, y más tarde de libros y revistas. La diferencia es que una de esas series de acontecimientos nos sucedió, y la otra fue alimentación deliberada. -

Si vamos a poner nuestro inconsciente a dieta, ¿cómo preparar el menú?

Bien, la lista podría empezar así:

Lea usted poesía todos los días. La poesía es buena porque ejercita músculos que se usan poco. Expande los sentidos y los mantiene en condiciones óptimas. Conserva la conciencia de la nariz, el ojo, la oreja, la lengua y la mano. Y, sobre todo, la poesía es metáfora o símil condensado. Como las flores de papel japonesas, a veces las metáforas se abren a formas gigantescas. En los libros de poesía hay ideas por todas partes; no obstante, qué pocos maestros del cuento recomiendan curiosearlos.

Mi cuento «La costa en el crepúsculo» es resultado directo de haber leído el encantador poema de Robert Hillyer sobre el encuentro de una sirena cerca de Plymouth Rock. Mi cuento «Vendrán lluvias suaves» se basa en el poema así

titulado de Sara Teasdale, y el cuerpo del cuento engloba el tema del poema. De «Aunque siga brillando la luna» de Byron surgió un capítulo de mi novela *Crónicas marcianas,* que habla de una raza muerta de marcianos que por las noches ya no rondarán los mares vacíos. En estos casos, y docenas más, hice que una metáfora saltara hacia mí, me diera impulso y me lanzara a escribir una historia.

¿Qué poesía? Cualquiera que ponga de punta el pelo de los brazos. No se esfuerce usted demasiado. Tómeselo con calma. Con los años puede alcanzar a T. S. Eliot, caminar junto con él e incluso adelantársele en su camino a otros pastos. ¿Dice que no entiende a Dylan Thomas? Bueno, pero su ganglio si lo entiende, y todos sus hijos no nacidos. Léalo con los ojos, como podría leer a un caballo libre que galopa por un prado verde e interminable en un día de viento.

¿Qué más conviene a nuestra dieta?

Libros de ensayo. También aquí escoja y seleccione, paséese por los siglos. En los tiempos previos a que el ensayo se volviera menos popular encontrará mucho que escoger. Nunca se sabe cuándo uno querrá conocer pormenores sobre la actividad del peatón, la crianza de abejas, el grabado de lápidas o el juego con aros rodantes. Aquí es donde hará el papel de diletante y obtendrá algo a cambio. Porque, en efecto, estará tirando piedras a un pozo. Cada vez que oiga un eco de su Inconsciente se conocerá un poco mejor. De un eco leve puede nacer una idea. De un eco grande puede resultar un cuento.

Busque libros que mejoren su sentido del color, de la forma y las medidas del mundo. ¿Y por qué no aprender sobre los sentidos del olfato y el oído? A veces sus personajes necesitarán usar nariz y orejas para no perderse la mitad de los olores y sonidos de la ciudad, y todos los sonidos del

páramo libres aún en los árboles y la hierba de los parques.

¿Por qué esta insistencia en los sentidos? Porque para convencer al lector de que está *ahí* hay que atacarle oportunamente cada sentido con colores, sonidos, sabores y texturas. Si el lector siente el sol en la carne y el viento agitándole las mangas de la camisa, usted tiene media batalla ganada. Al lector se le puede hacer creer el cuento más improbable si, a través de los sentidos, tiene la certeza de estar en medio de los hechos. Entonces no se rehusará a participar. La lógica de los hechos siempre da paso a la lógica de los sentidos. A menos, claro, que corneta usted algo realmente imperdonable que saque al lector del contexto, como hacer que la Revolución Norteamericana triunfe con ametralladoras o presentar dinosaurios y cavernícolas en la misma escena (vivieron en épocas separadas por millones de años). Yaun en este último caso, una Máquina del Tiempo bien descrita y técnicamente perfecta puede volver a suspender la incredulidad.

Poesía, ensayos. ¿Y qué de los cuentos y las novelas? Por supuesto. Lea a los autores que escriben como espera escribir usted, que piensan como le gustaría pensar. Pero lea también a los que no piensan como usted ni escriben como le gustaría, y déjese estimular así hacia rumbos que quizá no tome en muchos años. Una vez más, no permita que el esnobismo ajeno le impida leer a Kipling, por ejemplo, porque no lo lee nadie más.

Vivimos en una cultura y una época tan inmensamente ricas en basura como en tesoros. En ocasiones es un poco difícil diferenciar la basura del tesoro, así que nos contenemos, temerosos de pronunciarnos. Pero como queremos darnos consistencia, recoger verdades a muchos niveles y de muchas maneras, probarnos en la vida y probar las verdades de otros que se nos ofrecen en tiras cómicas, shows televisivos, libros, revistas, periódicos, obras de teatro y películas, no debemos temer que nos vean en mala compañía. Siem-

pre me he sentido en buenos términos con el «Pequeño Abner» de Al Capp. Creo que Charlie Brown puede enseñarnos mucho de psicología infantil. En los hermosos dibujos del «Príncipe Valiente» de Hal Foster hay todo un mundo de aventura romántica. De niño yo coleccionaba esa maravillosa tira del C. Williams sobre la clase media norteamericana, «A nuestro modo», que quizá más tarde haya influido en mis libros. Tanto soy el Charlie Chaplin de *Tiempos modernos* en 1935 como el amigo-lector de Aldous Huxley en 1961. No soy una sola cosa. Soy muchas cosas que Norteamérica ha sido en mi tiempo. Fui lo suficientemente sensato como para no dejar de moverme, aprender, crecer. Y nunca he abjurado de las cosas que me alimentaron ni les he vuelto la espalda. Aprendí de Tom Swift y aprendí de George Orwell. Me deleité con el *Tarzán* de Edgar Rice Burroughs (y sigo respetando esa vieja delicia y no me lavarán el cerebro) como me deleito hoy con las *Screwtape Letters* de C. S. Lewis. He conocido a Bertrand Russell y he conocido a Tom Mix, y mi Musa ha crecido en el abono de lo bueno, lo malo y lo indiferente. Soy una criatura capaz de recordar con amor no sólo los frescos de Miguel Ángel en el Vaticano sino también los sonidos hace tanto tiempo muertos del programa de radio «Vic y Sade».

¿Cuál es la pauta que mantiene todo esto unido? Si he alimentado a mi Musa con partes iguales de basura y tesoros, ¿cómo he llegado al cabo de la vida con historias que algunos consideran aceptables?

Pienso que hay un nexo. Todo lo que hice fue hecho con entusiasmo, porque quería, porque hacerlo me encantaba. El hombre más grande del mundo, un día, fue para mí Lon Chaney, fue Orson Welles en *Ciudadano Mane,* fue Laurence Olivier en *Ricardo III.* Cambian los hombres, pero hay algo que sigue siempre igual: la fiebre, el ardor, la delicia. Porque quería hacerlo, lo hice. Donde quería alimentar, alimenté. Me recuerdo vagando tras el escenario de mi pueblo natal, azorado, ¡con un conejo que me había dado el Mago Piedranegra en la mayor actuación de la historia! Me recuerdo en 1933, vagando azorado por las calles de *papier-mâché* de la Exposición de Chicago sobre el Siglo del Progreso; y en 1954 por las salas del dux de Venecia. La calidad de cada evento fue inmensamente diferente, pero mi capacidad de beber la misma.

Esto no significa que en distintos momentos uno tenga que reaccionar a todo de igual forma. Por empezar es imposible. A los diez uno acepta a Verne y rechaza a Huxley. A los dieciocho acepta a Thomas Wolfe y deja atrás a Buck Rogers. A los treinta descubre a Melville y pierde a Thomas Wolfe.

Permanece la constante: la búsqueda, el encuentro, la admiración, el amor, la respuesta sincera a los materiales accesibles, por muy raídos que parezcan, cuando un día se vuelve a mirarlos. Cuando tenía diez años pedí una estatua de un gorila africano, de la cerámica más barata, que regalaban contra envío de la faja de un paquete de macarrones Fould. El gorila, que llegó por correo, tuvo una recepción tan grande como la ofrecida al Niño David en su primera ceremonia.

Así pues, la Alimentación de la Musa, a la cual hemos dedicado aquí la mayor parte del tiempo, me parece una continua persecución de amores, una comparación de esos amores con las necesidades presentes y futuras, un paso de texturas simples a complejas, de ingenuas a informadas, de no intelectuales a intelectuales. Nada se pierde nunca. Si uno ha transitado vastos territorios y se ha atrevido a amar tonterías, habrá aprendido hasta de los artículos más primitivos que alguna vez recogió y descartó. Una curiosidad

errante por todas las artes, de la mala radio al buen teatro, de las canciones de cuna a la sinfonía, de la choza en la selva al *Castillo* de Kafka, siempre encontrará una excelencia básica que discernir, una verdad que guardar, saborear y utilizar más tarde, algún día. Hacer todo eso es ser una criatura de su tiempo.

No dé la espalda, por dinero, al material que ha acumulado en una vida.

No dé la espalda, por la vanidad de las publicaciones intelectuales, a lo que usted es; al material que lo hace singular, y por tanto indispensable a los otros.

Para alimentar a su Musa, pues, es preciso que usted siempre haya tenido hambre de vida, desde niño. De lo contrario es un poco tarde para empezar. Claro que mejor tarde que nunca. ¿Aún se siente dispuesto?

De ser así, tendrá que dar largos paseos nocturnos por su ciudad o su pueblo, o paseos de día por el campo. Y largos paseos, a cualquier hora, por librerías y bibliotecas.

Y, mientras la alimentamos, el último problema es cómo *conservar* a la Musa.

La Musa debe tener forma. Escribirá usted mil palabras al día durante diez o veinte años a fin de modelarla, aprendiendo gramática y el arte de la composición hasta que se incorporen al Inconsciente sin frenar ni distorsionar a la Musa.

Viviendo bien, observando a medida que vive, leyendo bien y observando a medida que lee, usted ha nutricio su Identidad Más Original. Mediante el entrenamiento, el ejercicio repetido, la imitación y el buen ejemplo ha creado un lugar limpio y bien iluminado para conservar a la Musa. Le ha dado, a él, ella o lo que sea, espacio para que se vuelva y revuelva. Y a través del entrenamiento ha llegado a aflojarse y ya no tiene una mirada fija y descortés cuando la inspiración entra en el cuarto.

Ha aprendido a ir de inmediato a la máquina y conservar para siempre la inspiración poniéndola en papel.

Y ha aprendido a responder a la pregunta que hicimos al comienzo: ¿La creatividad prefiere las voces fuertes o suaves?

La que más le gusta, parece, es la voz fuerte, apasionada. La voz que se alza del conflicto, la comparación de contrarios. Siéntese frente a su máquina, elija personajes de varios tipos, échelos a volar juntos con gran estrépito. En un abrir y cerrar de ojos surgirá su personalidad secreta. A todos nos gusta la decisión, la convicción; cualquiera que alce la voz a favor, que la alce en contra.

Lo cual no significa excluir la historia tranquila. Una historia tranquila puede entusiasmar y apasionar tanto como cualquier otra. En la calma y quieta belleza de una *Venus de Milo* hay entusiasmo. Aquí el espectador es tan importante como la cosa vista.

Tenga esto por seguro: cuando habla el amor sincero, cuando empieza la admiración franca, cuando surge el entusiasmo, cuando el odio se riza como humo, no hay duda de que la creatividad se quedará con usted toda la vida. El centro de su creatividad ha de ser el mismo que el centro de la historia y del personaje principal de la historia. ¿Qué quiere su personaje, cuál es su sueño y qué forma tiene, cómo se expresa? Una vez dada, esa expresión será el motor de la vida del personaje, y de la suya como Creador. En el momento exacto en que irrumpe la verdad, el inconsciente cambia de archivo de desperdicios a ángel que escribe en un libro de oro.

Mírese, entonces. Pondere aquello que lo ha alimentado durante años. ¿Fue un banquete o una dieta de inanición?

¿Quiénes son sus amigos? ¿Creen en usted? ¿O le atrofian el crecimiento a fuerza de ridículo e incredulidad? Si éste es el caso, usted no tiene amigos. Vaya a encontrar alguno.

Y por último, ¿se ha entrenado lo suficiente como para poder decir lo que quiere sin sentirse maniatado? ¿Ha escrito lo bastante como para estar relajado y permitir que la verdad salga sin que la arruinen poses afectadas ni la cambien el deseo de hacerse rico?

Alimentarse bien es crecer. Trabajar bien y constantemente es mantener en condición óptima lo que se ha aprendido y se sabe. Experiencia. Labor. Son las dos caras de la moneda que cuando gira de canto no es ni experiencia ni trabajo sino el momento de la revelación. Por ilusión óptica, la moneda se vuelve redonda, brillante, un arremolinado globo de vida. Es el momento en que la hamaca del porche cruje levemente y una voz habla. Todos contienen el aliento. La voz se eleva y cae. Papá habla de otros años. De sus labios surge un fantasma. Agitándose, el inconsciente se restrega los ojos. La Musa se aventura a los helechos que hay bajo el porche, desde donde, dispersos en la hierba, escuchan los muchachos del verano. Las palabras se vuelven poesía que a nadie importa, porque nadie ha pensado llamarla así. He aquí el tiempo. He aquí el amor. He aquí el cuento. Un hombre bien alimentado guarda y serenamente da cauce a su infinitesimal porción de eternidad. En la noche estival parece grande. Y lo es, como lo fue siempre en todas las edades, cuando hubo un hombre con algo que contar y otros, tranquilos y sabios, que escucharan.

NOTA FINAL

La primera estrella de cine que recuerdo es Lon Chaney.

Lo primero que dibujé fue un esqueleto.

Lo primero que recuerdo haber temido fueron las estrellas en una noche de verano en Illinois.

Las primeras historias que leí fueron cuentos de ciencia ficción en *Amazing.*

La primera vez que me alejé de casa fue para ir a Nueva York y ver el Mundo del Futuro encerrado en la Periesfera a la sombra del Trilón.

La primera vez que decidí una carrera fue a los once años: sería mago y recorrería el mundo con mis hechizos.

La segunda vez fue a los doce, cuando para Navidad me regalaron una máquina de escribir.

Y decidí hacerme escritor. Y entre la decisión y la realidad hubo ocho años de escuela y colegio, y de vender periódicos en una esquina de Los Ángeles, mientras escribía tres millones de palabras.

La primera vez que me aceptaron fue en la revista *Script,* de Rob Wagner, y tenía veinte años.

El segundo cuento se lo vendí a *Thrilling Wonder Stories.*

El tercero a *Weird Tales.*

Desde entonces he vendido 250 cuentos a casi todas las revistas de Estados Unidos, además de haber escrito el guión de *Moby Dick* para John Huston.

He escrito para *Weird Tales* sobre Lon Chaney-y-los-del-esqueleto.

He escrito sobre Illinois y sus tierras vírgenes en mi novela *El vino del estío.*

He escrito sobre las estrellas del cielo de Illinois, a las que hoy viaja una nueva generación.

He hecho en papel mundos del futuro muy parecidos a los que vi en la Feria de Nueva York cuando era chico.

Y, muy tarde en el día, he decidido que nunca abandonaría mi primer sueño.

Me guste o no, al fin y al cabo soy una especie de mago, medio hermano de Houdini, conejo, me gustaría pensar, hijo de Piedranegra, nacido bajo la luz de cine de un viejo teatro (mi segundo nombre es Douglas; cuando en 1920 llegué, Fairbanks estaba en su apogeo), y maduré en una época perfecta, cuando el hombre da el último y mayor paso fuera del mundo que lo alumbró, la cueva que le dio abrigo,

la tierra que lo sostuvo y el aire que lo convocó para que nunca pudiera descansar.

En suma, soy un retoño pío de nuestra era de emoción-en-masa, diversión-en-masa y soledad-en-la-multitud-neoyorquina.

Es una gran era en la cual vivir, y morir, si hace falta, por ella. Cualquier mago que se precie les diría lo mismo.

1961

Borracho y a cargo de una bicicleta

En 1953 escribí un artículo para *The Nation* defendiendo mi trabajo como escritor de ciencia ficción, aun cuando la etiqueta sólo pudiera aplicarse quizás a la tercera parte de mi producción anual.

Pocas semanas más tarde, a fines de mayo, llegó una carta de Italia. Al dorso del sobre, en una letra como de patas de mosca, leí estas palabras:

B. BERENSON
I Tatti, Settignano
Firenze, Italia

Me volví hacia mi mujer y dije: —Dios mío, ¿será posible que sea *ese* Berenson, el gran historiador del arte? —Ábrela —dijo mi mujer.

Lo hice, y leí:

Querido señor Bradbury:

En ochenta y nueve años de vida, ésta es la primera carta de admirador que escribo. Es para decirle que acabo de leer su artículo en *The Nation, «Day* After Tomorrow». Es la primera vez que leo en un artista de cualquier campo la declaración de que para trabajar creativamente hay que poner la carne y disfrutarlo como una diversión, o como una fascinante aventura.

¡Qué diferencia con esos obreros de la industria pesada en que se han convertido los escritores profesionales!

Si alguna vez pasa por Florencia, venga a verme.

Suyo sinceramente, B. BERENSON.

Así, a los treinta y tres años, veía mi forma de ver, escribir y vivir aprobada por un hombre que llegaría a ser un segundo padre.

Yo necesitaba esa aprobación. Todos necesitamos que alguien más alto, más sabio, más viejo nos diga que a fin de cuentas no estamos locos, y que lo que hacemos es correcto. Correcto, diablos, *¡excelente!*

Pero es fácil dudar, porque si uno mira alrededor ve una comunidad de nociones sostenidas por otros escritores, otros intelectuales, que hacen que uno se sonroje avergonzado. Se supone que escribir es algo difícil, agónico, un espantoso ejercicio, una terrible ocupación.

Pero a mí, fíjense ustedes, las historias me han guiado por la vida. Ellas gritan, yo voy detrás. Ellas echan a correr y me muerden los tobillos, yo respondo escribiendo todo lo que pasa durante la mordida. Cuando termino, la idea me suelta y se va.

Así es la vida que he tenido. Borracho y a cargo de una bicicleta, como una vez dijo un informe policial irlandés. Borracho de vida, y sin conocer el rumbo siguiente. Pero antes del amanecer uno ya está en marcha. ¿Yel viaje? Exactamente la mitad terror, la mitad júbilo.

Cuando yo tenía tres años mi madre me metía a hurtadillas en un cine dos o tres veces por semana. Mi primera película fue *El jorobado de Notre Dame,* de Lon Chaney. Aquel lejano día de 1923 se me curvó para siempre la columna y la imaginación. A partir de entonces supe reconocer a un maravillosamente grotesco compatriota de la oscuridad no bien lo veía. Corría una y otra vez a ver las películas de Chaney para deleitarme de miedo. Llevaba a horcajadas sobre mi vida al Fantasma de la Ópera, de capa escarlata. Y cuando no era el Fantasma era la terrible mano que gesticulaba detrás de la biblioteca en *El gato y el canario,* invitándome a buscar más oscuridad escondida en los libros.

Yo estaba enamorado, por entonces, de los monstruos y los esqueletos y los circos y las ferias y los dinosaurios y, por último, de Marte, el Planeta Rojo.

Con esos primitivos ladrillos he construido una vida y una carrera. Todo lo bueno de mi existencia me ha venido de mi duradero amor por esas cosas sorprendentes.

En otras palabras, a mi los circos *no* me incomodaban. Le ocurre a algunos. Los circos son estridentes, vulgares, y al sol huelen mal. Hacia los catorce o quince años, mucha gente ya ha sido apartada de sus amores, de sus gustos antiguos e intuitivos, uno a uno, hasta que al llegar a la madurez no les queda nada de alegría, de garra, de entusiasmo, de sabor. Las críticas ajenas, y las propias, los han puesto incómodos. Cuando a las cinco de una oscura y fría mañana de verano llega el circo, y suena el organillo, en vez de levantarse y salir corriendo se remueven en sueños, y la vida pasa de largo.

Yo si que me levantaba y salía. A los nueve años aprendí que hacía bien y todo el mundo se equivocaba. Aquel año entró en escena Buck Rogers y fue un amor instantáneo. Coleccionaba las tiras diarias, y las tiras me enloquecían la locura. Los amigos me criticaban. Los amigos se burlaban. Rompí las tiras de Buck Rogers. Me pasé un mes vagando por mis clases de cuarto curso aturdido y vacío. Un día me eché a llorar preguntándome qué desastre había caído sobre mí. La respuesta era: Buck Rogers. Él ya no estaba, y la vida simplemente no valía la pena. A continuación pensé: éstos no son amigos; estos que me hicieron romper las tiras y así me rompieron la vida por el medio; son enemigos.

Volví a coleccionar Buck Rogers. Desde entonces he sido feliz. Porque así empecé a escribir ciencia ficción. Desde aquella vez nunca le he prestado atención a nadie que criticara mi gusto por los viajes espaciales, las barracas de feria o los gorilas. Cuando esto ocurre, meto mis dinosaurios en el bolso y me voy de la habitación.

Porque todo es abono, ¿comprenden? Si durante una vida no me hubiera llenado los ojos y la cabeza con todas esas cosas, a la hora de asociar palabras y convertirlas en ideas de relatos, sólo hubiera alumbrado una tonelada de cifras y media tonelada de ceros.

«La pradera» es un buen ejemplo de lo que ocurre en una cabeza llena de imágenes, mitos y juguetes. Hace unos treinta años me senté un día a la máquina y escribí estas palabras: «El cuarto de juegos». ¿Un cuarto de juegos de cuándo? ¿Del Pasado? No. ¿Del Presente? Difícil. ¿Del Futuro? ¡Sí! Bien, pues, ¿cómo sería un cuarto de juegos de algún año futuro? Me puse a escribir, asociando palabras alrededor del cuarto. Debía tener monitores de televisión en todas las paredes y en el techo. Paseándose en un medio así, un niño podría gritar «¡El Nilo! ¡Esfinges! ¡Pirámides!», y las cosas aparecerían, rodeándolo, a todo color, todo sonido y, ¿por qué no?, con gloriosas, tibias fragancias y olores y perfumes —elige el que quieras— para la nariz.

Todo esto se me ocurrió en pocos segundos de teclear rápidamente. Ahora que conocía la habitación, tenía que ponerle personajes. Tecleé un personaje llamado George y lo llevé a una cocina del futuro, donde su mujer se volvió y le dijo:

—George, quiero que le eches una mirada al cuarto de juegos. Creo que se ha estropeado...

George y su mujer salen al corredor. Yo los sigo, tecleando como un loco, sin saber qué va a pasar. Abren la puerta del cuarto de juegos y entran.

África. Sol candente. Buitres. Carne muerta. Leones.

Dos horas más tarde los leones saltaban de las paredes del cuarto de juegos y devoraban a George y su mujer, mien--tras los hijos tele-dominados bebían té sentados cerca.

Fin de la asociación de palabras. Fin del cuento. Todo completo y casi listo para enviarse, una idea en explosión, en alrededor de 120 minutos.

¿De dónde venían los leones de ese cuarto?

De los leones que yo había encontrado a los diez años en los libros de la biblioteca del pueblo. De los leones que había visto a los cinco en los circos de verdad. ¡Del león que en 1924 merodeaba en *El que recibe las bofetadas,* la película de Lon Chaney!

¡En 1924!, dirán ustedes con inmensas dudas. Sí, en 1924. No volví a ver la película de Chaney hasta hace un año. No bien destelló en la pantalla supe que de ahí habían salido mis leones de «La pradera». Habían estado escondidos, esperando, protegidos por mi yo intuitivo, todo ese tiempo.

Porque soy esa rareza de feria, el hombre con un niño dentro que lo recuerda todo. Recuerdo el día y la hora en que nací. Recuerdo que al cuarto día de nacer me circuncidaron. Recuerdo cómo chupaba el pecho de mi madre. Años más tarde le pregunté a mi madre por la circuncisión. Yo tenía información que nadie me había dado, que no había razón para dar a un niño, sobre todo en una época aún victoriana. ¿Me circuncidaron en otro lugar que el hospital del parto? Sí. Mi padre me llevó al consultorio del médico. Me acuerdo muy bien del hombre. Me acuerdo del escalpelo.

Veintiséis años después escribí el cuento «El pequeño asesino». Trata de un bebé que nace con todos los sentidos en funcionamiento, lleno de terror porque lo han Empujado a un mundo frío, que se venga de sus padres gateando en secreto por la noche y al fin destruyéndolos.

¿Cuándo empezó en realidad? Lo de escribir, digo. Sucedió todo de golpe entre el verano, el otoño y comienzos

del invierno de 1932. Por entonces yo estaba repleto de Buck Rogers, las novelas de Edgar Rice Burroughs y la serie radiofónica nocturna «El mago Chandu». Chandu hablaba de mensajes psíquicos y el Lejano Oriente y extraños higares que por las noches me llevaban a escribir de memoria el guión del programa.

Pero el conglomerado de magia y mitos y de rodar por la escalera con brontosaurios sólo para levantarme con La de Opar, cuajó de una sacudida por obra de un hombre, Señor Eléctrico.

Llegó con una sórdida feria de mala muerte, los Espectáculos de los Hermanos Dill, durante el fin de semana del Día del Trabajo en 1932. Yo tenía doce años. En cada una de las tres noches, el Señor Eléctrico se sentó en su silla eléctrica a que le dispararan diez billones de voltios de pura energía azul y restallante. Moviéndose hacia el público, con los ojos en llamas, el pelo blanco de punta y arcos de chispas entre los dientes, sonreía y rozaba las cabezas de los niños esgrimiendo una espada *Excalibur,* armándolos caballeros con un toque de fuego. Cuando la primera noche se acercó a mí, me golpeteó los dos hombros la punta de la nariz. El rayo saltó a mi cuerpo. El Señor Eléctrico gritó: «*¡Vive para siempre!*

Decidí que era la mejor idea que había oído nunca. Al día siguiente fui a ver al Señor Eléctrico con la excusa de que el truco mágico de dos céntimos que le había comprado no funcionaba. Él lo reparó y me llevó a pasear por las tiendas, gritando en cada una «Cuidad el lenguaje» antes de que entráramos a conocer a los enanos, los acróbatas, las mujeres gordas y los Hombres Ilustrados.

Bajamos a sentarnos a orillas del lago Michigan, donde el Señor Eléctrico habló de su pequeña filosofía y yo de la mía, que era grande. Nunca entenderé por qué me soportó. Pero escuchó, o eso me pareció a mí, tal vez porque estaba lejos de su casa, tal vez porque en algún lugar del mundo

tenía un hijo, o no tenía ningún hijo y quería tenerlo. El caso es que era un ex pastor presbiteriano, dijo, y vivía en El Cairo, Illinois, y allí podía escribirle yo cuando tuviera ganas.

Finalmente me dio algunas noticias especiales.

—Nosotros ya nos conocemos —dijo—. En 1918, en Francia, tú fuiste mi mejor amigo, y ese año moriste en mis brazos en la batalla del bosque de Las Ardenas. Y hete aquí renacido, con nuevo nombre y cuerpo nuevo. ¡Bienvenido!

Volví de ese encuentro con el Señor Eléctrico tambaleándome, maravillosamente soliviantado por dos dones: el don de haber vivido antes (y de que me lo hubieran contado)... y el de intentar como fuera vivir para siempre.

Unas semanas después empecé a escribir mis primeros cuentos sobre el planeta Marte. Desde esa época hasta hoy no he parado nunca. Dios bendiga al Señor Eléctrico, el catalizador, dondequiera que esté.

Si considero todos los aspectos de lo que vengo diciendo, era casi inevitable que yo empezara a escribir en el altillo. Entre los doce años y los veintidós o veintitrés escribí historias hasta mucho después de medianoche, excéntricas historias de fantasmas y embrujos y cosas guardadas en frascos que había visto en ferias sudorosas, historias de amigos perdidos en el oleaje de un lago, y de consortes a las tres de la mañana, esas almas obligadas a volar en la oscuridad para que no las maten a la luz del sol.

Me costó muchos años dejar de escribir en el altillo, donde tenía que vérmelas con mi propia y eventual mortalidad (preocupación de adolescente), pasar a la sala y luego salir al jardín y el sol donde habían florecido los dientes de león, listos para hacer vino.

La salida al jardín con mis parientes, el Cuatro de julio, no sólo me dio las historias de Green Town, Illinois; tam-

bién me propulsó hacia Marte, siguiendo el consejo de Edgar Rice Burroughs y John Carter, cargado con mi equipaje infantil de tíos, tías, mamá, papá y hermano. Cuando llegué a Marte los encontré esperándome, o al menos encontré unos marcianos parecidos a ellos que pretendían meterme en una tumba. Las historias de Green Town que desembocaron en una novela accidental titulada *El vino del estío y* las historias del Planeta Rojo que se transformaron a los tumbos en otra novela accidental llamada *Crónicas marcianas,* las escribí, alternativamente, en los mismos años en que corría al barril donde mis abuelos juntaban agua de lluvia a rescatar los recuerdos, los mitos, las asociaciones de palabras de otros años.

Por el camino también re-creé a mis parientes como vampiros que habitaban un pueblo parecido al de *El vino del estío,* oscuro primo hermano del pueblo de Marte donde expira la Tercera Expedición. Así pues, vivía mi vida de tres maneras: como explorador del pueblo, como viajero espacial, y como vagabundo con los primos americanos del conde Drácula.

Advierto que apenas he hablado hasta ahora de una variedad de criaturas que encontrarán ustedes rastreando estas páginas, alzándose aquí en pesadillas para hundirse allá en la soledad y la desesperación: los dinosaurios. Desde los diecisiete años hasta los treinta y dos escribí una media docena de cuentos de dinosaurios.

Una noche, paseando con mi mujer por la playa de Venice, California, donde por treinta dólares al mes vivíamos en un apartamento de recién casados, dimos con los huesos del muelle de Venice y los puntales, raíles y traviesas de la antigua montaña rusa derrumbada en la arena y roída por el mar.

—,:Qué hace ese dinosaurio tirado en la playa? —dije.

Muy sabiamente, mi mujer no respondió.

La respuesta apareció a la noche siguiente cuando, sacado del sueño por una voz que llamaba, me incorporé, presté atención, y oí la solitaria voz de la sirena de niebla de la bahía de Santa Mónica sonando una y otra y otra vez.

¡Claro!, pensé. El dinosaurio oía la sirena de niebla del faro, aunque era otro dinosaurio, surgido del pasado profundo, que acudía nadando a un encuentro amoroso, descubría que sólo era una sirena y moría en la orilla con el corazón destrozado.

Salté de la cama, escribí el cuento y esa semana se lo envié al *Saturday Evening Post,* donde poco después apareció con el título de «La bestia de las veinte mil brazas». Con el título de «La sirena», dos años más tarde el mismo cuento se convirtió en película.

En 1953 lo leyó John Huston, que en seguida me llamó para preguntarme si quería escribir el guión de su film *Moby Dick.* Acepté, y pasé de una bestia a la siguiente.

A raíz de M*oby Dick* volví a examinar las vidas de Melville }Julio Verne y comparé a sus respectivos capitanes locos en un ensayo que presentaba una nueva traducción de *Veinte mil leguas de viaje submarino.* La gente de la Feria Mundial de Nueva York de 1964 leyó el ensayo, y me encargó que conceptualizara todo el piso superior del pabellón de Estados Unidos.

A raíz del pabellón, la organización Disney me contrató para que ayudara a proyectar los sueños que tendrían lugar en la Nave Tierra, parte del Epcot Center, una feria mundial permanente que hoy está en construcción y se inaugurará en 1982. En ese solo edificio he metido toda una historia de la humanidad, avanzando y retrocediendo en el tiempo para zambullirme luego en nuestro salvaje futuro espacial.

Incluidos los dinosaurios.

Todas mis actividades, todo el crecimiento, los nuevos trabajos y nuevos amores, causados y creados por el primitivo amor a esas bestias que yo veía a los cinco años y que

protegí amorosamente a los veinte y los veintinueve y los treinta.

Repasen mis historias y quizá no encuentren más de una o dos que realmente me sucedieron. La mayor parte de mi vida me he resistido a la tarea de ir a alguna parte y «embeberme» del color local, los nativos, el aspecto y la atmósfera del lugar. Hace mucho que aprendí que yo no veo de manera directa, que el que sobre todo se «embebe» es mi inconsciente y pasarán años antes de que aflore cualquier impresión.

De joven viví en un edificio de la zona chicana de Los Ángeles. La mayoría de mis cuentos sobre latinos los escribí años después de irme de allí, con una sola y terrorífica excepción hecha sobre el terreno. A fines de 1945, con la segunda guerra mundial recién terminada, un amigo me pidió que lo acompañase a la ciudad de México en un viejo y baqueteado Ford V-8. Yo le recordé el voto de pobreza a que me habían obligado las circunstancias. El replicó tildándome de cobarde, preguntándose por qué no me decidía y enviaba esos tres o cuatro cuentos que tenía escondidos. Razón para esconder los cuentos: diversas revistas inc los habían rechazado un par de veces. Aporreado por íni amigo, desempolvé los cuentos y los despaché bajo el seudónimo de William Elliott. ¿Por qué el seudónimo? Porque temía que ciertos editores de Manhattan hubieran visto el apellido Bradbury en las cubiertas de *Weird Tales* y me tildaran de escritor «barato».

En la segunda semana de agosto de 1945 envié tres cuentos a varias revistas. El 20 de agosto vendí uno a *Charm,* el 21 de agosto otro a *Mademoiselle* y el 22 de agosto, día de mi vigésimo quinto cumpleaños, vendí otro a *Collier's.* El dinero total ascendía a 1 000 dólares, que sería como si hoy llegasen por correo 10000 dólares.

Me había hecho rico. O algo tan parecido que estaba estupefacto. Era un momento crucial de mi vida, claro, y me

apresuré a escribir a los editores de las tres revistas confesándoles mi verdadero nombre.

Martha Foley incluyó las tres piezas en *Los mejores cuentos norteamericanos de 1946,* y al año siguiente una de ellas fue publicada con los *Cuentos premiados* del O'Henry Memorial Award de Herschel Brickell.

Aquel dinero me llevó a México, a Guanajuato y las momias de las catacumbas. La experiencia me horrorizó tanto y me dejó tan marcado que no veía la hora de escapar del país. Soñaba que se moría y tenía que quedarme en los pasillos de los muertos con esos cadáveres apuntalados y alambrados. Para purgar ese terror, escribí de inmediato «El siguiente en la fila». Una de las pocas *veces* que una experiencia dio resultados casi sobre el terreno.

Basta de México. ¿Qué tal Irlanda?

En mi obra hay toda clase de historias irlandesas porque después de vi. seis meses en Dublín vi que la mayoría de los irlandeses tenían diferentes modos de enfrentarse a esa bestia espantosa llamada Realidad. Es posible atacarla de frente, lo que es cosa seria, o distraerla con fintas, o atizarla de vez en cuando, bailar para ella, componer una canción, escribir un cuento, prolongar la conversación, volver a llenar la petaca. Todas forman parte del cliché irlandés pero, en el mal clima y la política tambaleante, todas son sinceras.

Llegué a conocer a todos los mendigos de las calles de Dublín, los que cerca del puente O'Connell, con pianolas maniáticas, muelen más café que melodías, y las tribus enteras de mendigos en gabardina que comparten un solo bebé, de modo que en un momento uno ve al crío al final de Grafton Street, al siguiente junto al hotel Royal Hibernian y a medianoche río abajo, pero nunca pensé que escribiría sobre ellos. Después, la necesidad de aullar y soltar un sollozo de furia me hizo dar marcha atrás, y llevado por terribles sospechas y el niego de un fantasma que erraba en la lluvia buscando paz, una noche escribí «McGillahee's Brat».

Visité las fincas quemadas de algunos grandes terratenientes y oí cuentos sobre un «incendio» que no se había apagado del todo, y así escribí «Terrible conflagración en la casa».

«La carrera del himno», otro encuentro irlandés, se escribió sólo doce años más tarde, una noche de lluvia, cuando recordé las innumerables veces en que mi mujer y yo habíamos echado a correr en los cines de Dublín, corno flechas hacia la salida, tumbando niños y viejos a izquierda y derecha, para llegar a la calle antes de que tocaran el Himno Nacional.

Pero ¿cómo empecé? A partir del año del Señor Eléctrico, escribí mil palabras al día. Durante diez años escribí por lo menos un cuento a la semana, en cierto modo imaginando que un día, al fin, me quitaría de en medio y dejaría que ocurriese.

El día llegó en 1942 cuando escribí «El lago». Diez años de falsos comienzos se convirtieron de pronto en la idea adecuada, el escenario adecuado, los personajes adecuados, el día y el momento adecuados. Escribí el cuento sentado al aire libre, con mi máquina, en el jardín. Al cabo de una hora había concluido. Se me habían erizado los pelos de la nuca y estaba llorando. Sabía que había escrito el primer buen cuento de mi vida.

Con poco más de veinte, durante unos años cumplí el siguiente programa. La mañana del lunes escribía el primer borrador de un cuento nuevo. El martes hacía una segunda versión. El miércoles una tercera. El jueves una cuarta. El viernes una quinta. Y el sábado al mediodía despachaba por correo a Nueva York la versión sexta y última. ¿Y el domingo? Pensaba en todas las ideas locas que se disputaban mi atención, esperando bajo la tapa del desván confiadas en definitiva porque gracias a «El lago» pronto las dejaría salir.

Si todo esto parece mecánico, no lo era. Me guiaban las ideas. Cuanto más hacía, más quería hacer. Uno se vuelve voraz. Le entran fiebres. Conoce júbilos. De noche no puede dormir porque la criatura bestial quiere asomar y hace que uno se revuelva en la cama. Es un magnífico modo de vivir.

Había otra razón para escribir tanto: las revistas populares me pagaban entre veinte y cuarenta dólares por cuento. Yo no vivía precisamente a todo tren. Tenía que vender al menos un cuento por mes, mejor dos, para pagarme los hot-dogs, las hamburguesas y el tranvía.

En 1944 vendí unos cuarenta cuentos, pero mis ingresos totales del año fueron de sólo ochocientos dólares.

De pronto se me ocurre que en mis cuentos completos hay mucho que comentar. Hace veintitrés arios, a comienzos de otoño, «La noria negra», que era un cuento muy breve, se transformó de pronto en guión de cine y luego en una novela: *La feria de las tinieblas.*

«El día en que llovió para siempre» fue otra asociación de palabras que me permití una mañana pensando en soles candentes, desiertos y arpas que cambiaban el clima.

«La partida» es la verdadera historia de mi bisabuela que clavó tejas en techos hasta bien avanzados sus setenta años y un día, cuando yo tenía tres, se fine a la cama, les dijo adiós a todos, y se durmió.

«Llamando a México», surgió a la vida porque una tarde, en el verano de 1946, fui a visitar a un amigo, y cuando yo entraba en la habitación, él me pasó el teléfono diciendo: «Escucha». Escuché y oí los ruidos de la ciudad de México que llegaban desde una distancia de dos mil millas. Al volver a mi casa le escribí a un amigo de París contándole la experiencia. Iba por la mitad de la carta cuando se me convirtió en un relato, que al día siguiente partió por correo.

«En una estación de buen tiempo» fue resultado de un paseo por la costa, una tarde, con unos amigos y mi mujer. Recogí un palito de caramelo, me puse a dibujar en la arena y dije: «¿No sería terrible haberse pasarlo la vida queriendo tener un Picasso propio, y de repente topárselo aquí, dibu-

jando bestias mitológicas en la arena...? Vuestro propio Picasso "grabando" justo frente a vosotros...»

A las dos de la mañana terminé el cuento sobre Picasso en la playa.

Hemingway. «El loro que conoció a Papá». Una noche de 1952 unos amigos y yo cruzamos Los Angeles en coche para invadir la planta donde la revista *Lije* estaba imprimiendo *El viejo y el* mar. Tomamos unos cuantos ejemplares, nos sentamos en el bar más cercano y hablamos de Papá, de Finca Vigía, en Cuba, y, no sé cómo, de un loro que había vivido en ese bar y todas las noches le hablaba a Hemingway. Yo volví a casa, anoté algo sobre el loro y durante dieciséis años no le hice caso. En 1968, recorriendo las carpetas de mi archivo, di con la nota para un mero título: «El loro que conoció a Papá».

Dios mío, pensé, si hace ocho años que Papá murió. Si ese loro aún anda por ahí, recuerda a Hemingway y puede hablar con su voz, vale millones de dólares. ¿Y qué si alguien lo secuestrara y pidiera rescate?

«Fantasmas de lo nuevo» sucedió porque John Godley, Lord Kilbracken, me escribió desde Irlanda describiéndome su visita a una casa que después de un incendio había sido reconstruida, piedra por piedra, ladrillo por ladrillo, imitando el original. Medio día después de leer la postal de Kilbracken, yo tenía el primer borrador del cuento.

De momento basta. Ahí lo tenéis. En mis cuentos completos hay un centenar de historias de casi cuarenta años de vida. Contienen la mitad de las verdades condenatorias que sospechaba a medianoche, y la mitad de las verdades salvadoras que volvía a descubrir al mediodía siguiente. Si aquí se enseña algo, es simplemente el diagrama de la vida de alguien que se puso en marcha hacia algún lugar... y fue. Más que pensar mucho mi camino, he hecho cosas y he descubierto qué era y quién era después de hacerlas. Cada relato era una manera de descubrir personalidades. Cada día, la personalidad descubierta era levemente distinta de la descubierta veinticuatro horas antes.

Todo empezó aquel día de otoño de 1932 en que el Señor Eléctrico me dio los dos dones. No sé si creo en las vidas previas; no estoy seguro de poder vivir para simpre. Pero ese muchacho se creía las dos cosas y yo lo he dejado con esa idea. El me ha escrito los cuentos y los libros. Él recorre el tablero de Ouija y dice Sí o No a las verdades sumergidas o a las medias verdades. Él es la piel a través de la cual, por ósmosis, todos los materiales pasan a vertirse en papel. Yo he confiado en sus pasiones, sus miedos y sus alegrías. Como consecuencia, él rara vez me ha fallado. Cuando tengo en el alma un largo noviembre húmedo, y pienso demasiado y percibo demasiado poco, sé que es buena hora de olver a aquel muchacho de las zapatillas de tenis, las altas fiebres, las alegrías multitudinarias y las pesadillas terribles. No sé bien dónde acta él y empiezo yo. Pero estoy orgulloso del tándem. ¿Qué otra cosa puedo hacer que desearle lo mejor, y al mismo tiempo reconocer y desear lo mejor a otras dos personas? El mismo mes en que me casé con mi mujer, Marguerite, me asocié con mi representante literario y mejor amigo, Don Congdon. Maggie me pasaba a máquina y criticaba los cuentos; Don los criticaba y vendía los resultados. Con dos compañeros de equipo como ellos durante más de tres décadas, ¿cómo habría podido fracasar? Somos los Piesligeros del Con nemara, los Evadidos del Queen's. Y aún seguimos corriendo hacia aquella salida.

1980

Invirtiendo centavos: «Fahrenheit 451»

Yo no lo sabia, pero estaba escribiendo una novela literalmente barata. En la primavera de 1950, escribir y terminar el primer borrador de *El bombero,* que más tarde sería *Fahrenheit 451,* me costó nueve dólares y ochenta centavos, en monedas de diez.

Desde 1941 hasta entonces, la mayor parte de mis relatos los había escrito en los garajes de la casa, bien en Venice, California (donde vivíamos porque éramos pobres, no porque estuviera de moda), o detrás de la casa con terreno donde mi mujer Marguerite y yo criamos nuestra familia. Las que me llevaron al garaje fueron mis amorosas hijas, que insistían en acercarse a la ventana del fondo y cantar y golpetear el vidrio. Papá tenía que elegir entre terminar un cuento o jugar con las niñas. Como yo elegía jugar, por supuesto, los ingresos familiares quedaban en peligro. Había que encontrar un despacho. No nos alcanzaba el dinero.

Por fin localicé el lugar ideal, la sala de mecanografía del sótano de la biblioteca de la Universidad de California, en Los Ángeles. Allí, en ordenadas hileras, había una docena o más de viejas Remington o Underwood que se alquilaban a diez centavos la media hora. Uno insertaba la moneda, el reloj soltaba su tictac loco y uno se ponía a escribir como un salvaje para terminar antes de que se agotara el tiempo. De modo que fui empujado dos veces: por las niñas a abandonar la casa y por un reloj de máquina de escribir a volverme un maníaco de las teclas. Sin duda el tiempo era

dinero. Terminé la primera versión en apenas nueve días. Con 25.000 palabras, era la mitad de la novela en que llegaría a convertirse.

Entre la inversión de centavos y la demencia cuando se atascaba la máquina (¡porque allí se me iba mi precioso tiempo!) y el vértigo de folios en el artefacto, yo andaba por los pasillos, entre los estantes, perdido de amor, tocando libros, sacando volúmenes, volviendo páginas, devolviendo volúmenes a su sitio, ahogado en las buenas materias que son la esencia de la biblioteca. ¡Qué lugar, ¿no creen?, para escribir tina novela sobre la quema de libros en el Futuro!

Hasta aquí el pasado. ¿Qué hay de *Fahrenheit 451* en este día y esta época? ¿He cambiado de idea sobre mucho de lo que me decía cuando era un escritor más joven? Sólo si cambiar significa que mi amor por las bibliotecas se ha vuelto más amplio y profundo, en cuyo caso la respuesta es un sí que rebota en las pilas de libros y sacude el talco de las mejillas de la bibliotecaria. Desde que escribí ese libro, he tejido más cuentos, novelas, ensayos y poemas sobre escritores que cualquier otro escritor que se me ocurra en la historia de la literatura. He escrito poemas sobre Melville, Melville y Emily Dickinson, Emily Dickinson y Charles Dickens, Hawthorne, Poe, Edgar Rice Burroughs, y por el camino he comparado a Julio Verne y su Capitán Loco con Melville y su marino igualmente obsesionado. He garabateado poemas sobre bibliotecarios, atravesado en trenes nocturnos los páramos continentales con mis autores favoritos, toda la noche en vela parloteando y bebiendo, bebiendo y charlando. A Melville le previne, en un poema, que se mantuviera lejos de tierra (¡nunca fue material suyo!), y transformé a Bernard Shaw en robot, y lo estibé cómodamente en un cohete y lo desperté en el largo viaje a Alfa Centauro para que su lengua, como una flauta, derramara sus Prefacios en mi deleitado oído. He escrito una historia de Máquina del Tiempo retrocediendo con ella *en* un zumbido para sentarme junto a los lechos de muerte de Wide, Melville y Poe y contarles mi amor y entibiarles los huesos en las últimas horas... Pero basta ya. Corno podéis ver, tratándose de libros, escritores y los grandes silos donde se almacenan los ingenios, soy la locura enloquecida.

Hace poco, con la sala del Studio Theatre de Los Angeles a mano, saqué de las sombras a los personajes de *F. 451.* ¿Qué hay de nuevo, les dije a Montag, Clarisse, Faber, Beatty, desde que nos conocimos en 1953?

Yo pregunté. *Ellos* contestaron.

Escribieron escenas nuevas, revelaron partes raras de sus almas y sueños aún no descubiertos. El producto fue una obra en dos actos, bien escenificada, y en general bien recibida.

El que de más lejos vino entre bastidores fue Beatty, cuando oyó que le preguntaba: ¿Cómo empezó todo? ¿Por qué decidiste Verte jefe de bomberos, quemador de libros? La sorpréndente respuesta surgió en una escena en que Beatty lleva al protagonista Cuy Montag a su casa, un apartamento. Al entrar, Montag descubre atónito que en las paredes hay alineados miles y miles de libros, ¡toda una biblioteca oculta! Se vuelve hacia el superior y exclama: —¡Pero tú eres el incinerador jefe! ¡En tu casa no puede haber libros!

A lo cual el jefe, con una sonrisita seca, replica: —El delito no es *tener* libros, Montag, ¡es *leerlas!* Sí, de acuerdo. Yo tengo libros. ¡Pero no los leo!

Aturdido, Montag aguarda la explicación de Beatty.

—¿No ves la belleza, Montag? Yo no leo nunca. Ni un libro, ni un capítulo, ni una página, ni un párrafo. Pero *sé* jugar con la ironía, ¿no es cierto? Tener miles de libros y no abrirlos nunca, darle al montón la espalda y decir: No. Es como tener una casa llena de hermosas mujeres y sonreír y no tocar... ni una sola. De modo que ya ves, no soy ningún delincuente. Si alguna vez me pillas *leyendo,* si, ¡entrégame!

Pero este lugar es tan puro como el dormitorio de una muchacha virgen en una lechosa noche de verano. Estos libros mueren en los estantes. ¿Por qué? Porque lo digo yo. Ni mi mano ni mis ojos ni mi lengua les dan alimento o esperanza. No valen más que el polvo.

Montag protesta: —No entiendo cómo no te sientes...

—¿Tentado? —exclama el jefe de bomberos—. Oh, *eso* fue hace mucho. La manzana fue comida y ya no existe. La serpiente ha vuelto al árbol. El jardín es hierbajos y moho.

—En un tiempo... —Montag titubea y luego sigue:— En un tiempo tú debes haber querido mucho los libros.

--*¡Touché!* —responde el jefe—. Por debajo del cinturón. En la mandíbula. Con el corazón partido. Las tripas abiertas. Oh, Montag, mírame. El hombre que amaba los libros; no, el muchacho disparatado, demente por ellos, que se trepaba a las pilas como un enloquecido chimpancé.

»Me los comía como si fueran ensalada; los libros eran para mí el sandwich del almuerzo, la merienda, la cena y el bocado de medianoche. ¡Arrancaba las páginas, me las comía con sal, las ensopaba con deleite, mordisqueaba las costuras, pasaba capítulos con la lengua! Docenas, cientos, billones de libros. Llevé tantos a casa que anduve años jorobado. Filosofía, historia del arte, política, ciencias sociales; nombra el poema, el ensayo, la obra de teatro que quieras: me los comí todos. Y después... después... —la voz del jefe de bomberos se apaga.

Montag lo apremia: —¿Y después?

—Bueno, me sucedió la vida. —El jefe cierra los ojos para recordar.— La vida. Lo de costumbre. Lo mismo. El amor que no marcha del todo, el sueño que se vuelve agrio, el sexo que se hace pedazos, las muertes demasiado rápidas de amigos que no lo merecen, el asesinato de uno, la locura de otro, la lenta muerte de una madre, el suicidio brusco de un padre... una estampida de elefantes enfurecidos, un ataque total de la enfermedad. Y por ninguna parte, ninguna, el libro justo en el momento justo para rellenar la grieta de la presa que se viene abajo y contener la inundación, o recibir una metáfora, perder o encontrar un símil. Hacia el final de los treinta años, al borde ya de los treinta y uno, recogí mis pedazos, cada hueso roto, cada centímetro de carne escoriada, magullada o herida. Me miré en el espejo y perdido bajo el asustado rostro de un joven vi un viejo, vi odio por todo, por cualquier cosa, nombra la que sea y la maldeciré, y abrí las páginas de los magníficos libros de mi biblioteca y ¿qué encontré? ¿Qué, qué?

Montag se aventura: —¿Páginas vacías?

—¡Premio! ¡Sí, en blanco! Bah, estaban las palabras, de acuerdo, pero me resbalaban por los ojos como aceite caliente, sin ningún significado. Sin ofrecer ayuda, ni consuelo, ni paz, ni abrigo, ni amor verdadero, ni cama ni luz.

Montag recuerda: —Hace treinta años... Las quemas finales de bibliotecas...

—Acertado. —Beatty asiente.— Y como no tenía trabajo, y era un romántico fracasado, o lo que fuese, me presenté para la primera clase de bomberos. Primero en subir los escalones, primero en entrar en la biblioteca, primero en ese horno, el corazón ardiente de sus compatriotas siempre en llamas, ¡rocíenme con kerosene, pásenme la antorcha!

»Fin de la conferencia. Por esa puerta, Montag. ¡Largo!

Montag se va, con más curiosidad que nunca por los libros, ya en camino de ser un proscrito, cerca ya de que lo persiga y casi destruya el Sabueso Mecánico, mi clon robótico de la gran bestia de los Baskerville creada por Conan Doyle.

En mi obra, el jefe de bomberos ultima al viejo Faber, ese profesor no del todo residente que le habla a Montag a través de la larga noche (por el radio-caracol). ¿Cómo? Beatty sospecha que mediante ese artefacto están adoctrinando a Montag, se lo arranca del oído y le grita al remoto maestro:

—¡Ya vamos por ti! ¡Estamos a la puerta! ¡Subimos la escalera! ¡Te tenernos!

Lo que aterroriza tanto a Faber que el corazón lo destruye.

Buen material, todo esto. Últimamente me ha tentado. Ha sido una lucha no meterlo en la novela.

Por último, me han escrito muchos lectores protestando por la desaparición de Clarisse, preguntándose qué le pasó. La misma curiosidad tenía François Truffaut, y en su versión cinematográfica rescató a Clarisse del olvido y la unió al Pueblo de los Libros, que vagan por el bosque recitando sus memorizadas letanías. Yo también tenía necesidad de salvarla, pues al fin y al cabo esa muchacha, aunque bordeara un parloteo embobado, era responsable en muchos sentidos de que Montag empezara a preguntarse por los libros y lo que había en ellos. Por eso en la obra Clarisse se adelanta a darle la bienvenida, poniendo un final algo más feliz a un asunto en esencia más bien lúgubre.

La novela, sin embargo, conserva su primera identidad. No soy partidario de alterar el material de un escritor joven, sobre todo cuando ese escritor joven fui yo. Montag, Beatty, Faber, Clarisse, todos se muestran, se mueven, entran y salen igual que cuando los escribí hace treinta y dos años, a diez centavos la media hora, en el sótano de la biblioteca de la UCLA. No he cambiado un solo pensamiento, ni una palabra.

Un descubrimiento final. Escribo todas mis novelas y cuentos, como han visto, en un chorro de pasión deliciosa. Sólo hace poco, echando una mirada a la novela, me di cuenta de que Montag tiene el nombre de una fábrica de papel. ¡Y Faber, claro, es el fabricante de lápices! Qué taimado mi inconsciente, llamarlos así.

¡Y no habérmelo dicho!

1982

A este lado de Bizancio: «El vino del estío»

Corno la mayoría de mis libros y cuentos, *El vino del estío* fue una sorpresa. Gracias a Dios, era bastante joven corno escritor cuando empecé a entender la índole de semejantes sorpresas. Hasta entonces, como todo aprendiz, pensaba que se podía dar vida a una idea a fuerza de golpes, bofetadas y latigazos. Bajo un tratamiento así, por supuesto, toda idea decente dobla las patas, se echa boca arriba, fija los ojos en la eternidad, y muere.

Fue entonces con gran alivio que, con algo más de veinte años, di de pronto con un simple proceso de asociación de palabras. Todas las mañanas me levantaba, iba hasta el escritorio y escribía cualquier palabra o serie de palabras que me pasaran por la cabeza.

Luego me alzaba en armas contra el mundo, o a su favor, y ponía una variedad de personajes a sopesar la palabra y enseñarme qué significaba en mi vida. Una o dos horas más tarde, para mi asombro, había concluido un nuevo cuento. Era una sorpresa total y encantadora. Pronto descubrí que tendría que trabajar así el resto de mi vida.

Primero me hurgaba la mente en busca de palabras que describieran mis pesadillas personales, mis miedos nocturnos y mi infancia, y a partir de ellas modelaba una historia.

Luego echaba una larga mirada a los verdes manzanos y la vieja casa donde había nacido, y a la casa de al lado donde vivían mis abuelos, y a todos los prados de mis primeros veranos, y me ponía a probar palabras para eso.

Lo que hay en *El vino del estío,* el vino que se hace con diente de león, es un ramo de dientes de león de aquellos años. La metáfora del vino, que aparece en esas páginas una y otra vez, es maravillosamente apropiada. Yo me pasaba la vida acumulando imágenes, almacenándolas, y olvidándolas luego. De alguna manera tenía que retroceder en el tiempo, usando corno catalizador las palabras, para abrir los recuerdos y ver qué tenían para ofrecer.

Así que de los veinticuatro a los treinta y seis años apenas pasó un día en que no me echara a caminar por una reminiscencia de la hierba de mis abuelos en el norte de Illinois, esperando tropezar con algún petardo medio quemado, un juguete herrumbroso o un fragmento de carta escrita por un yo más joven con la esperanza de contactar con la persona mayor que sería y recordarle su pasado, su vida, su gente, sus alegrías y sus torrenciales penas.

Se volvió un juego que adopté con inmenso entusiasmo: ver cuánto podía recordar de aquellos dientes de león, o de la recogida de uvas silvestres con mi padre y mi hermano, el redescubrimiento del pozo de lluvia que criaba mosquitos al pie de una ventana, o el olor de las velludas, doradas abejas que se demoraban en la parra del porche trasero. Porque las abejas tienen olor, claro está, y si no, deberían tenerlo, pues llevan en los pies el polvo perfumado de un millón de flores.

Y luego quise recordar cómo era el barranco, especialmente en las noches en que volviendo tarde a casa por el pueblo, después de sufrir el delicioso tenor de Lon Chaney en *El fantasma de la Ópera,* mi hermano Skip se adelantaba para esconderse bajo el puente del arroyo como el Solitario, y luego con un aullido surgía y se me echaba encima de modo que yo echaba a correr, me caía y seguía corriendo, sin parar de tartamudear hasta que llegaba a casa. Ese material era soberbio.

Por el camino, asociando palabras, choqué con viejas y sinceras amistades. En mi infancia en Arizona tomé prestado a mi amigo John Huff y lo despaché a Green Town, en el este, para poder despedirme de él como era debido.

Por el camino me senté a desayunar, almorzar y cenar con los hacía tiempo muertos y los muy queridos. Pues yo fui un chico que quería de veras a sus padres, sus abuelos y su hermano, por más que ese hermano «le escurriera el bulto».

Por el camino me encontré en el sótano, triturando uvas en la prensa de mi padre, o en el porche, la noche del día de la Independencia, ayudando a mi tío Ilion a cargar y disparar un doméstico cañón de hojalata.

Descubrí entonces que estaba sorprendido. Nadie me había dicho que me sorprendiera, debo añadir. Di con las viejas y mejores formas de escribir a través de la ignorancia y la experimentación, y me sobresalté cuando de los arbustos saltaron verdades, como perdices antes del disparo. Entré en la creatividad a tientas, ciego como cualquier niño que aprende a ver y andar. Aprendí a dejar que mis sentidos y mi Pasado me dijeran todo aquello que de algún modo era verdad.

Así pues, me convertí en un chico que corría a sacar un cubo de clara agua de lluvia del barril que había junto a la casa. Y, por supuesto, cuanta más agua se saca más entra. El flujo no cesaba nunca. Una vez que hube aprendido a volver y volver a aquellos tiempos, tuve recuerdos e impresiones en abundancia con los que podía jugar; no trabajar: jugar. Si no es ese niño-oculto-en-el-hombre que en los campos del Señor juega en la hierba verde de otros agostos, cuando ya ha empezado a crecer, a juntar años, a percibir la oscuridad esperando bajo los árboles para sembrar la sangre, *El vino del estío* no es nada.

Hace unos años me divirtió y me dejó un tanto perplejo un artículo donde un crítico, analizando *El vino del estío* y las más realistas obras de Sinclair Lewis, se preguntaba cómo yo había podido nacer y criarme en Waukegan, que en mi novela había rebautizado Green Town, y no me había fijado en qué feo era el puerto, y qué deprimentes los depósitos de carbón y los talleres ferroviarios de más abajo.

Pero por supuesto que yo me había fijado; y, genéticamente mago como era, me fascinaba esa belleza. Ni los trenes ni los furgones ni el olor del carbón son feos para los niños. Fealdad es un concepto con el cual nos cruzamos más tarde *y* que luego tenemos siempre en cuenta. Una de las actividades básicas de los niños es contar vagones de carga. Cuando pasa un tren que viene de lejos los mayores se inquietan, resoplan y se burlan, pero los niños cuentan alegremente los vagones y gritan los nombres.

Y, además, esos talleres ferroviarios supuestamente feos eran el lugar adonde llegaban ferias *y* circos con elefantes que a las cinco de la mañana lavaban las aceras de ladrillos con potentes, vaporosas aguas ácidas.

En cuanto al carbón de los muelles, todos los otoños yo bajaba a mi sótano a esperar que llegaran el camión y su tolva metálica. Bajando con estrépito, la tolva soltaba una tonelada de preciosos meteoros que caían del espacio remoto a mi bodega y amenazaban enterrarme entre tesoros oscuros.

En otras palabras, si su muchacho es poeta, en el estiércol de caballo no encontrará sino flores; que son, por supuesto, lo único que ha habido siempre en el estiércol de caballo.

Acaso un nuevo poema mío explique mejor que esta introducción cómo germinaron en un libro todos los veranos de mi vida.

He aquí el comienzo:

Yo no vengo de Bizancio
sino de un tiempo y un lugar distintos
cuya sencilla raza *era franca y probada;*
de niño
me dejé caer en Illinois.
Nombre sin amar ni gracia
era Waukegan; de allí vengo
y no, buenos amigos, de Bizancio.

El poema continúa, y describe mi relación de por vida con el lugar natal:

Y mirando atrás, con todo, veo,
desde lo alto del árbol más lejano,
una tierra que brilla,
tan azul y tan amada
como la más cierta que Yeats pudo haber soñado.

Waukegan, que desde entonces siempre he visitado a menudo, no es ni más acogedor ni más hermoso que cualquier otro pueblo del Medio Oeste. Hay mucho verde. Los árboles realmente *se tocan* por encima de las calzadas. La calle de mi antigua casa aún está pavimentada con ladrillos rojos. ¿Entonces en qué sentido era un pueblo especial? Bien, yo había nacido allí. Era mi vida. Tuve que describirlo corno lo veía entonces:

Así crecimos con la muerte mítica
acercando la cuchara a nuestro pan
para derramar mermelada de dioses
sobre la umbría manteca

pretendiendo, así era el cielo aquel,
que tocábamos los muslos de Venus...
Mientras en el porche, sereno,

sabia la voz, oro puro la mirada,
mi abuelo, verdadero mito,
superaba las concepciones de Platón,
mientras la abuela en su hamaca
remendaba la enredada manga del cuidado
y tejía raras, relucientes nieves de crochet
que refrescaban la noche de verano.

Y los tíos, juntos todos en humo,
disfrazaban de chistes su sabiduría,
y las tías, sabias como vírgenes de Delfos,

dispensaban limonadas proféticas
a niños que se hincaban como acólitos
en un porche griego en noches de verano;
luego se iban a la cama, donde se arrepentían
de las maldades de los inocentes;
como zumbido de mosquitos, los pecados
les hablaban, noche a noche y año a año,
no de Waukegan o de Illinois
sino de un sol y un cielo más risueños.
Cierto que nuestro destino era mediocre
y la Mayor no tan brillante como la de Yeats;
pero nos conocíamos muy bien. ¿El resultado?
Bizancio.
Bizancio.

Waukegan/Green Town/Bizancio.

¿Entonces Green Town *existió?*

Sí; y una vez más: sí.

¿Hubo un niño de verdad llamado John Huff?

Sí. Y así se llamaba realmente. Pero no se alejó de mí; fui yo quien lo dejó. Pero, final feliz, cuarenta y dos años después todavía está vivo y recuerda nuestro amor de entonces.

¿Hubo un Solitario?

Sí, y así se llamaba. Y cuando yo tenía seis años rondaba por mi pueblo y asustaba a todo el mundo y nunca lo capturaron.

Y lo más importante, ¿existe la gran casa, con el Abuelo y la Abuela y los inquilinos y los tíos y tías? Esto ya lo he contestado.

¿Es real el barranco, y es hondo y oscuro de noche? Lo era, lo es. Hace unos años llevé a mis hijas a verlo, temiendo que con el tiempo se hubiera llenado. Tengo el alivio y la felicidad de informar que el barranco es más profundo, oscuro y misterioso que nunca. Ni siquiera hoy volvería a

casa pasando por allí después de haber visto *El fantasma de la Ópera.*

O sea que ahí tienen. Waukegan era Green Town era Bizancio, con toda la alegría que entraña, con toda la tristeza que conllevan esos nombres. Las personas eran dioses y enanos y se sabían mortales y por eso los enanos caminaban empinados para no incomodar a los dioses y los dioses se encorvaban para que los pequeños se sintieran a gusto. Y al fin y al cabo, ¿no consiste en eso la vida, en la capacidad de dar un rodeo y meterse en las cabezas de los otros para mirar el condenado milagro y decir: ¡Vaya!, o sea que vosotros lo veis así? Bien, pues lo tendré en cuenta.

He aquí entonces mi celebración de la muerte y la vida, la tiniebla y la luz, lo viejo y lo joven, de la tontería y la viveza mezcladas, de la dicha pura y el terror completo, escrita por un niño que en un tiempo colgaba de los árboles cabeza abajo, disfrazado de murciélago y con colmillos de caramelo, y a los doce años por fin cayó de los árboles y encontró una máquina de escribir de juguete y escribió su primera novela».

Un recuerdo final.

Globos de fuego.

Hoy en día rara vez se ven, aunque he oído que en ciertos países todavía los hacen y los llenan con el aliento tibio de un fuego de paja que cuelga debajo.

Pero en 1925 en Illinois aún había esos globos, y uno de los últimos recuerdos que tengo de mi abuelo es la última hora de una noche de Cuatro de Julio, hace cuarenta y ocho años, en que el Abuelo y yo salimos al jardín e hicimos una fogata y llenamos de aire caliente un globo de papel con forma de pera, a rayas rojas, blancas y azules, y por un momento final retuvimos en las manos la parpadeante presencia con brillo de ángel frente al porche repleto de tíos y tías y primos y madres y padres, y luego, con gran suavidad, dejarnos que eso que era vida y luz y misterio se nos fuera de los

dedos hacia el aire estival y se alejara sobre las casas ya adormiladas, entre las estrellas, frágil, deslumbrante, vulnerable y hermoso como la vida misma.

Veo a mi abuelo alzando la vista hacia esa extraña luz a la deriva, pensando sus propios y serenos pensamientos. Me veo a mí mismo, los ojos llenos de lágrimas porque era el final, la noche se había acabado, y sabía que nunca volvería a haber una noche así.

Nadie dijo nada. Mirábamos el cielo y respirábamos, y pensábamos todos las mismas cosas, pero nadie habló. Sin embargo alguien tenía que decir algo al fin, ¿no? Y ese alguien soy yo.

El vino sigue esperando abajo, en la bodega.

Mi querida familia sigue sentada en la oscuridad del porche.

El globo de fuego flota y arde aún en el cielo nocturno de un verano nunca enterrado.

¿Por qué y cómo?

Porque lo digo yo.

1974

El largo camino a Marte

¿Cómo llegué yo de Waukegan, Illinois, a Marte, el Planeta Rojo?

Hay dos personas que acaso puedan contárselo.

Sus nombres aparecen en la dedicatoria de la edición cuarenta aniversario de *Crónicas marcianas.*

Porque fue mi amigo Norman Corwin el primero que me escuchó contar las historias de Marte, y fue mi futuro editor Walter I. Bradbury (ningún parentesco) quien comprendió lo que había emprendido, aunque de un modo inconsciente, y t persuadió de terminar una novela que yo ignoraba haber escrito.

La historia que lleva hasta esa noche de primavera de 1949 en que Walter Bradbury me sorprendió conmigo mismo es un viaje sin señales por la senda del Qué-habría-pasado.

¿Qué habría pasado si yo no le hubiese enviado mi primer libro de cuentos a Corwin, que después se hizo amigo mío de por vida?

¿Y qué si en junio de 1949 no hubiera seguido su consejo de ir a Nueva York?

Muy sencillamente, que tal vez mis *Crónicas marcianas* no hubieran existido nunca.

Pero Norman insistió una y otra vez en que debía patearme las editoriales de Manhattan y en que él y su mujer Katie irían a guiarme y protegerme en el recorrido por la Gran Ciudad.

Atravesé el país, cuatro largos días con sus noches en el autobús Greyhound, fermentando en una gran bola de

hongos, mientras atrás, en Los Ángeles, quedaba una esposa embarazada con 40 dólares en el banco y delante, en la calle 42, me esperaba la YMCA (5 dólares a la semana).

Fieles a su promesa, los Corwin me llevaron de un lado a otro y me presentaron un puñado de editores que preguntaban: «¿Ha traído una novela?»

Yo confesaba que era velocista y no había llevado más que cincuenta cuentos y una antigua y baqueteada máquina portátil. ¿Necesitaban cincuenta cuentos superimaginativos, brillantes casi todos? No.

Lo cual me lleva al Qué-habría-pasado final y más importante.

¿Qué habría pasado si no hubiera cenado nunca con el último editor que conocí, Walter I. Bradbury, de Doubleday, que me hizo la pregunta consabida y deprimente —¿Lleva usted alguna novela dentro?— sólo para oírme describir cómo todos las mañanas corría la milla en cuatro minutos, al desayuno pisaba la mina de una idea, recogía los pedazos, los fundía y cuando se acercaba el almuerzo los ponía a enfriar.

Walter Bradbury meneó la cabeza, terminó el postre, meditó y luego dijo:

—Creo que ya ha escrito una novela.

—¿Qué? —dije yo—. ¿ *Cuándo?*

—¿Qué piensa de esa cantidad de cuentos marcianos que ha publicado en estos cuatro años? —replicó Brad—. ¿No hay un hilo común escondido? ¿No podría coserlas, hacer una especie de tapiz, medio primo de una novela?

—;Dios mío! —dije yo.

—¿Sí?

—Dios mío. En 1944 leí *Winesburg, Ohio,* de Sherwood Anderson, y me impresionó tanto que me dije que debía intentar algo la mitad de bueno y situarlo en Marte. ¡Esbocé un plan de personajes y sucesos del Planeta Rojo pero al poco tiempo lo perdí en mi archivo!

—

—Parecería que lo hemos encontrado —dijo Brad. —

¿Usted cree?

—Creo —dijo Brad—. Vuelva a la YMCA y escríbame un esquema de dos o tres docenas de historias marcianas. Mañana me los trae. Si me gusta lo que veo, firmaremos un contrato y le daré un anticipo.

Sentado al otro lado de la mesa, Don Congdon, mi agente literario y mejor amigo, asintió.

—¡Estaré en su oficina al mediodía!

Para celebrarlo pedí un segundo postre. Brad y Don bebieron cada uno una cerveza.

Era una noche de junio neoyorquina, típicamente calurosa. El aire acondicionado seguía siendo un lujo del futuro. Escribí hasta las tres de la mañana, sudando en ropa interior mientras pesaba y equilibraba a mis marcianos, que en sus extrañas ciudades pasaban las últimas horas antes de que arribaran y partieran mis astronautas.

Al mediodía, exhausto pero eufórico, le entregué a Walter I. Bradbury el esquema.

—¡Lo ha conseguido! —dijo él—. Mañana tendrá un contrato y un cheque.

Debo haber hecho un montón de ruido. Cuando pude calmarme, le pregunté por mis otros cuentos.

—Ahora que vamos a publicar su primera novela —dijo Brad— podemos arriesgarnos con sus cuentos, aunque esas colecciones rara vez se venden. ¿Se le ocurre algún título que les ponga una especie de piel a dos docenas de cuentos diferentes...?

—¿Piel? —dije yo—. ¿Por qué no *El hombre ilustrado,* mi cuento sobre un voceador de feria cuyos tatuajes cobran vida con el sudor, uno a uno, y representan futuros en el pecho, las piernas y los brazos?

—Da la impresión de que tendré que hacer *dos* cheques de anticipo —dijo Walter I. Bradbury.

Dos días más tarde me fui de Nueva York con dos contra-

tos y dos cheques por un total de 1.500 dólares. Dinero suficiente para pagar un alquiler de 30 dólares al año, financiar al bebé y entregar el primer pago por una casita con terreno en Venice, California. Cuando nació nuestra primera hija, en el otoño de 1949, yo había ensamblado y fundido todos mis perdidos y reencontrados objetos marcianos. Resultó ser un libro, no de personajes excéntricos como *Winesburg, Ohio,* sino una serie de ideas extrañas, nociones, fantasías y sueños que había tenido y me habían despertado a los doce años.

Crónicas marcianas se publicó al año siguiente, a fines de la primavera de 1950.

Esa primavera, en viaje hacia el este, yo no sabía qué había hecho.

En Chicago, entre un tren y otro, fui al Instituto de Arte a comer con un amigo. En la escalinata del edificio vi una multitud y pensé que eran turistas. Pero cuando empecé a subir, la multitud se acercó a rodearme. No eran enamorados del arte sino lectores que habían comprado los primeros ejemplares de *Crónicas marcianas* y habían ido a decirme exactamente qué había hecho yo en mi exagerada inconsciencia. Ese encuentro de mediodía me cambió la vida para siempre. Después nada fue igual.

La lista de los Qué-habría-pasado podría seguir eternamente. ¿Qué habría pasado si no hubiera conocido a Maggie, que para casarse conmigo hizo voto de pobreza? ¿Qué si Don Congdon no me hubiera escrito para ser agente mío y seguir siéndolo por cuarenta y tres años, empezando la misma semana en que me casé con Marguerite?

Y qué si, poco después de que se publicaran las *Crónicas,* no hubiera estado en una pequeña librería de Santa Mónica justo cuando entró Christopher Isherwood.

Rápidamente firmé un ejemplar de mi novela y se lo di. Con expresión de pena y alarma, Isherwood lo aceptó y se fue corriendo.

Tres días después llamó por teléfono.

—¿Usted sabe qué ha hecho? —dijo.

—¿Qué? —dije yo.

—Ha escrito un libro excelente —dijo—. Me acaban de nombrar reseñador principal de la revista *Tomorrow* y el primer libro que comentaré es el suyo.

Unos meses más tarde Isherwood llamó para decir que el celebrado filósofo inglés Gerald Heard deseaba conocerme

—¡No puede! —grité yo.

—¿Por qué no?

—¡Porque —protesté— en la casa nueva no tenemos muebles!

—Gerald se sentará en el suelo —dijo Isherwood.

Heard llegó y se acomodó en nuestra única silla.

Isherwood, Maggie y yo nos sentamos en el suelo.

Semanas más tarde, Heard y Aldous Huxley me invitaron a tomar el té'. En un momento, ambos se inclinaron hacia delante y preguntaron, cada uno como un eco del otro:

—¿Sabe qué es usted?

—¿Qué?

—Un *poeta* —dijeron.

—Dios mío —dije yo—. ¿De veras?

Así que terminamos como empezamos, con un amigo despidiéndome y otro yendo a recibirme al final de un viaje. ¿Qué habría pasado si Norman Corwin no me hubiera enviado o Walter I. Bradbury no me hubiera recibido? Quizá Marte nunca hubiera conseguido una atmósfera, y su gente nunca hubiera nacido a vivir con máscaras doradas, y las ciudades, sin construir, hubieran quedado perdidas en las colinas que nadie socavó. Muchas gracias pues a ellos por esa incursión a Manhattan, que resultó ser un viaje de cuarenta y tres años a otro mundo.

6 de julio de 1990

A hombros de gigantes

ANOCHECER EN EL MUSEO DEL ROBOT:
EL RENACIMIENTO DE LA IMAGINACIÓN

Hace ya unos diez años que vengo escribiendo un largo poema narrativo sobre un niño del futúro próximo que entra en un museo de animación audioelectrónica, se desvía del pórtico correcto con la señal *Roma,* pasa por una puerta marcada *Alejandría* y cruza un umbral sobre el que un letrero con la inscripción *Grecia* señala hacia un prado.

Corriendo sobre la hierba artificial, el niño se encuentra con Platón, Sócrates y acaso Eurípides bajo un olivo en pleno mediodía, bebiendo vino, comiendo pan con miel y diciendo verdades.

El niño vacila y al fin se dirige a Platón:

—¿Cómo es eso de la República?

—Siéntate, muchacho —dice Platón—, que te contaré.

El niño se sienta. Platón le cuenta. De vez en cuando interviene Sócrates. Eurípides recita una escena de una de sus obras.

En cierto momento, el niño bien podría hacer una pregunta que en las últimas décadas hemos tenido en mente todos:

—¿Cómo es posible que Estados Unidos, *el* país de las Ideas en Marcha, haya abandonado tanto tiempo la fantasía y la ciencia ficción? ¿Por qué sólo se les ha prestado atención en los últimos treinta años?

Otras preguntas del niño podrían ser:

—¿Quién es responsable del cambio?

—¿Quién les ha enseñado a maestros y bibliotecarios a subirse los calcetines, sentarse derechitos y estar muy atentos?

—Simultáneamente, ¿qué grupo de nuestro país se ha retirado de la abstracción y ha llevado de nuevo el arte a la ilustración pura?

Dado que no estoy muerto ni soy un robot, y Platón, conferenciante electroautomático, quizá no esté programado para responder, permítame que yo conteste lo mejor posible.

La respuesta es: los estudiantes. Los jóvenes. Los niños.

Ellos han hecho la revolución en la lectura y la pintura.

Por primera vez en la historia del arte y la enseñanza, los niños se han vuelto maestros. Antes de nuestra época, el conocimiento bajaba de la cumbre de la pirámide a la ancha base donde los estudiantes sobrevivían como podían. Los dioses hablaban y los niños escuchaban.

Pero ¡atención!, la gravedad se invierte. La enorme pirámide se da vuelta como un iceberg en fusión hasta que chicos y chicas quedan arriba; ahora enseña la base.

¿Cómo ocurrió? Al fin y al cabo, allá por los veinte y los treinta ningún programa escolar incluía libros de ciencia ficción. En las bibliotecas había pocos. Apenas una o dos veces al año un editor responsable se atrevía a publicar algún libro que pudiera designarse corno ficción especulativa.

Si en 1932, 1945 o 1953 uno hubiera recorrido el país en coche, en la biblioteca media habría encontrado:

Nada de Edgar Rice Burroughs.

Nada de L. Frank Baum y ni un rastro de Oz.

En 1958 ❑ 1962 no habría encontrado ningún Asimov, ningún Heinlein, ningún Van Vogt y... ejem... ningún Bradbury.

Aquí y allá, tal vez, uno o dos libros de los nombrados. Por lo demás: un desierto.

¿A qué se debía esto?

Entre bibliotecarios y maestros existía entonces, y en cierto modo persiste hoy débilmente, la idea, la noción, el concepto de que con los cereales del desayuno sólo hay que comer Hechos. ¿Y la fantasía? Cosa de oropéndolas. La fantasía, aun cuando tome formas de ficción científica, lo que ocurre a menudo, es peligrosa. Escapista. Es soñar despierto. No tiene nada que ver con el inundo y sus problemas.

Así decían los esnobs que no se sabían esnobs.

De modo que los estantes seguían vacíos, los libros intactos en los cestos de los editores, el tema sin enseñarse.

Entra en juego la Evolución. La supervivencia de esa especie llamada Niño. Moribundos de inanición, hambrientos de las ideas que abundan en esta tierra fabulosa, encerrados en máquinas y arquitecturas, se pusieron a trabajar por su cuenta. ¿Y qué hicieron?

Entraron en aulas de Waukesha y Peoria y Neepawa y Cheyenne y Moose Jaw y Redwood City y colocaron una amable bomba bajo el escritorio de cada maestro. En vez de una manzana, un Asimov.

—¿Eso qué es? —preguntaba el maestro, suspicaz.

—Pruébelo. Le hará bien —decían los alumnos.

—No, gracias.

—Pruébelo —decían los alumnos—. Lea la primera página. Si no le gusta, déjelo.— Y los astutos alumnos daban media vuelta y se iban.

Los maestros (y más tarde los bibliotecarios) retrasaban la lectura, guardaban el libro en la casa unas semanas y luego, bien entrada una noche, probaban el primer párrafo.

Y explotaba la bomba.

No sólo leían el primer párrafo sino también el segundo, la segunda página y la tercera, el tercer capítulo y el cuarto.

—;Dios mío! —gritaban, casi al unísono—. ¡Estos malditos libros cuentan *algo!*

—¡Santo cielo! —gritaban, leyendo un segundo libro—. ¡Aquí hay ideas!

—¡Sagrado incienso! —tartajeaban, por la mitad de Clarke, rumbo a Heinlein, emergiendo de Sturgeon—. ¡Estos libros son —fea palabra— relevantes!

—¡Sí! —clamaba el coro de niños famélicos en el patio—. ¡Sí, caray!

Y los maestros empezaron a enseñar, y descubrieron algo asombroso:

De pronto, alumnos que nunca antes habían querido leer se galvanizaban, *se subían los calcetines* y empezaban a leer y citar a Ursula K. Le Guin. De pronto, chicos que en su vida habían leído más que el obituario de un pirata volvían páginas con la lengua, delirando de voracidad.

Azorados, los bibliotecarios descubrieron que los libros de ciencia ficción no sólo eran pedidos en decenas de miles, ¡sino también robados y no devueltos!

—¿Dónde hemos estado? —se preguntaban entre sí bibliotecarios y maestros, recién despabilados por el beso del Príncipe—. ¿Qué hay en estos libros que los hace más irresistibles que un fuera de serie?

La Historia de las Ideas.

Los niños no habrían usado tantas palabras. Ellos lo sentían, simplemente, y lo leían y les encantaba. Los chicos sentían, aunque no pudieran decirlo, que los primeros escritores de ciencia ficción eran hombres de las cavernas empeñados en el intento de pergeñar las primeras ciencias... ¿que eran cuáles? Cómo capturar el fuego. Qué hacer con *ese* patán de mamut parado frente a la cueva. Cómo volverse dentista del tigre dientes de sable para convertirlo en gato casero.

Mientras meditaban sobre esos problemas y ciencias posibles, los hombres y mujeres de las cavernas dibujaban sueños de ciencia ficción en las paredes de las cuevas. Garabatos en carbón como cianotipos de estrategias posibles.

Ilustraciones de mamuts, tigres, fuegos: ¿cómo resolverlo? Cómo convertir la ciencia ficción (resolución de problemas) en hechos científicos (problemas resueltos).

Algunos bravos salieron de la caverna para ser pisados por el mamut, mordidos por el tigre, chamuscados por el fuego bestial que vivía en los árboles y devoraba madera. Unos pocos volvieron finalmente para dibujar en los muros el triunfo sobre el mamut derribado corno una catedral peluda, el tigre ya sin dientes y el fuego domado y transportado a la cueva para que alumbrase las pesadillas y calentara las almas.

Los niños sentían, aunque no pudieran decirlo, que la historia entera de la humanidad consiste en solucionar problemas; la ciencia ficción devora ideas, las digiere y nos dice cómo sobrevivir. Una cosa acompaña a la otra. Sin fantasía no hay realidad. Sin estudios sobre pérdidas no hay ganancias. Sin imaginación no hay voluntad. Sin sueños imposibles no hay posibles soluciones.

Los niños sentían, aunque no pudieran decirlo, que la fantasía, y su hijo robot, la ciencia ficción, no es en absoluto una huida. Es un movimiento que esquiva la realidad para encantarla y obligarla a comportarse. ¿Qué es un avión, al fin y al cabo, sino un rodeo a la realidad, una aproximación a la gravedad que dice: Mira, con mi máquina mágica te desafío. Desaparece, gravedad. Apártate, distancia. Detente, tiempo, o retrocede, mientras yo le gano al sol y mi avión/reactor/cohete da la vuelta al mundo en, ¡Dios mío!, ¡fijate!... ¡80 minutos!

Los niños adivinaban, aunque no lo susurraran, que toda la ciencia ficción es un intento de resolver problemas mientras se finge mirar para otro lado.

En otro lugar he descrito este proceso literario como el enfrentamiento de Perseo con la Medusa. Con los ojos en la imagen de Medusa reflejada en su escudo de bronce, mientras finge desviar la mirada, Perseo lanza el brazo por

sobre el hombro y decapita al monstruo. Así la ciencia ficción simula futuros a fin de curar perros enfermos en los caminos de hoy. El tropo lo es todo. La metáfora es remedio.

A los niños les encantan los catafractos, aunque no los llaman de este modo. Un catafracto no es más que un persa especial en un caballo especial; la combinación rechazó hace mucho tiempo a las legiones romanas. Problema: infantería romana multitudinaria. Sueño de ciencia ficción: catafracto/hombre-montado-a-caballo. Los romanos huyen. Problema resuelto. La ciencia ficción se vuelve hecho científico.

Problema: el botulismo. Sueño de ciencia ficción: un recipiente que conserve la comida e impida la muerte. Soñadores de la ciencia ficción: Napoleón y sus técnicos. Sueño hecho realidad: la invención de la Lata de Conservas. Resultado: hoy viven millones que de otro modo se habrían envenenado y habrían muerto.

Al parecer, pues, somos todos niños de ciencia ficción que soñamos nuevas formas de supervivencia. Somos los relicarios de todo el tiempo. En vez de guardar huesos de santos en frascos de oro y cristal, para que los toquen los fieles de los siglos próximos, guardamos voces y caras, sueños posibles e imposibles en cintas, discos, libros, vídeos y películas. El hombre sólo es el Esclarecedor porque es el Conservador de Ideas. Sólo encontrando formas tecnológicas de ahorrar tiempo, guardar el tiempo, aprender del tiempo y desarrollar soluciones, hemos sobrevivido hasta esta época para atravesarla hacia otras todavía mejores. ¿Estamos contaminados? Podemos descontaminamos. ¿Estamos apretados? Podemos aflojarnos. ¿Estamos solos? ¿Estamos enfermos? Los hospitales del mundo son lugares mejores desde que la TV lo visita a uno, le toma las manos, se lleva la mitad de la maldición de la enfermedad y el aislamiento.

¿Queremos las estrellas? Podemos tenerlas. ¿Podemos tomar tazas de fuego solar? Podemos y debemos para iluminar el mundo.

Adondequiera que miremos hay problemas. Cuanto más profunda es la mirada, en todas partes hay soluciones. ¿Cómo pueden estos desafíos *no* fascinar a las criaturas humanas, los hijos del tiempo? De modo que: la ciencia ficción y su historia reciente.

Subidos a la cual, como se ha mencionado antes, los jóvenes han tirado bombas a la galería de arte de la esquina de casa, al museo de arte de la ciudad.

Han recorrido las salas y han dormitado ante la escena moderna tal como la representan sesenta y pico de años de abstracción, superabstrayéndose a sí misma hasta desaparecer por su propio reverso. Telas vacías. Mentes vacías. Ni un concepto. Aveces ni siquiera color. Ni una idea que interese a una pulga empleada en un circo canino.

—¡Basta! —gritaron los niños—. Que haya fantasía. Que haya luz especulativa.

Que renazca la ilustración.

¡Que se reclonen y proliferen los prerrafaelitas!

Y así fue.

Ycomo los niños de la Edad Espacial y los hijos e hijas de Tolkien querían ver sus sueños dibujados y pintados en términos ilustrativos, el antiguo arte de contar historias, tal como fuera interpretado por nuestros hombres de las cavernas o nuestro Fra Angélico o nuestro Dame Gabriel Rossetti, fue reinventado mientras una segunda pirámide era puesta cabeza abajo, y la educación pasaba de la base al ápice, invirtiendo el antiguo orden.

De allí la Doble Revolución en la lectura y en la enseñanza de la Literatura y el Arte.

De allí que, por ósmosis, la Revolución Industrial y las Eras Electrónica y Espacial hayan calado en la sangre, el hueso, la médula, el corazón, la carne y la mente de los jóve-

nes, quienes en su papel de maestros nos enseñan lo que ya habríamos debido saber.

De nuevo esa Verdad: la Historia de las Ideas; no otra cosa ha sido siempre la ciencia ficción. Ideas alumbrándose a si mismas en hechos, muriendo sólo para reinventar nuevos sueños e ideas y renacer en formas y figuras aún más fascinantes, algunas permanentes, todas con una promesa de Supervivencia.

Espero que no nos pongamos demasiado serios, porque, si la dejamos moverse entre nosotros a sus anchas, la seriedad es la Muerte Roja. Su libertad es para nosotros cárcel, derrota y muerte. Una buena idea debería preocuparnos como nos preocupa un perro. No es lo mejor llevarla a la tumba a fuerza de preocupación, asfixiarla con intelecto, dormirla con pontificaciones, matarla con un millar de rebanadas analíticas.

Sigamos siendo niños, y no infantiles en nuestra visión 20-20, y tomemos prestados los telescopios, cohetes o alfombras mágicas que necesitemos para lanzarnos hacia los milagros de la física y del sueño.

La Revolución Doble continúa. Y hay más revoluciones invisibles por venir. Problemas habrá siempre. Gracias a Dios. Y soluciones. Y mañanas siguientes en las cuales buscarlas. Demos gracias a Alá y llenemos todas las bibliotecas y galerías de marcianos, elfos, duendes y astronautas, y enviemos a Alfa Centauro los bibliotecarios y maestros que se lo pasan diciendo a los chicos que no lean ni ciencia ficción ni literatura fantástica_ «¡Os ablandará el cerebro!»

Y que luego, hacia el largo anochecer, desde las salas de mi Museo de los Robots, Platón tenga la última palabra en su República electro-computarizada:

—Adelante, niños. A correr y leer. A leer y correr. A mostrar y contar. Poned la pirámide a girar sobre la nariz. Poned otro mundo cabeza abajo. Sacudidme el hollín del

cerebro. Repintad la Capilla Sixtina dentro del cráneo. Reíd y pensad. Soñad, aprended, construid.

«¡A correr, niños! ¡A correr, niñas! ¡A correr!»

Y así, bien aconsejados, los chicos echarán a correr.

Y la República se salvará.

1980

La mente secreta

Yo nunca en mi vida había querido ir a Irlanda. Pero allí estaba John Huston, al teléfono, pidiéndome que fuera a tomar una copa a su hotel. Esa tarde, copas en mano, Huston me oteó cuidadosamente y dijo:

—¿Qué le parecería vivir en Irlanda y escribir mi *Moby Dick* para la pantalla?

Y de repente partimos tras la Ballena Blanca; yo, mi mujer y mis dos hijas.

Seguir el rastro de la Ballena, cazarla y quitarle las aletas me llevó nueve meses.

De octubre a abril viví en un país donde no quería estar.

Me pareció que no veía, oía ni sentía nada de Irlanda. La Iglesia era deplorable. El tiempo espantoso. La pobreza inadmisible. No quería enterarme. Además, estaba ese Gran Pez…

No contaba con que mi inconsciente me hiciera una zancadilla. En medio de tanta humedad raída, mientras armado de mi máquina intentaba llevar el Leviatán a la playa, mis antenas captaban a las gentes. No es que mi yo despierto, consciente y en marcha no se fijara en ellos, los quisiera, los admirara y tuviese algunos amigos. No. Pero lo general y omnipresente eran la pobreza y la lluvia y la pena por mí mismo en un país apenado.

Con la Bestia fundida en aceite y entregada a las cámaras huí de Irlanda, convencido de que no había aprendido nada salvo a temer las tormentas, las nieblas y los mendigos de las calles de Dublín y de Kilcock.

Pero el ojo subliminal es taimado. Mientras yo lamenta-

ba la dureza del trabajo y mi incapacidad, día por medio, para sentirme tan parecido a Herman Melville como yo deseaba, mi interioridad se mantenía alerta, husmeaba en las honduras, escuchaba con paciencia, observaba con rigor y archivaba a Irlanda y su gente hasta el día en que al fin me aflojé y me sorprendieron surgiendo a torrentes.

Volví a casa vía Sicilia e Italia, donde me horneé para desprenderme del invierno irlandés, asegurando a todos y cada uno que nunca escribiría «nada sobre los Veloces de Connemara ni las Gacelas de Donnybrook».

Debería haber recordado mi experiencia de años antes en México, donde había encontrado, no lluvia y pobreza, sino pobreza y sol, y había huido espantado por el clima de mortandad y el terrible olor dulzón que tienen los mexicanos cuando se mueren. Con eso había escrito al menos ciertas buenas pesadillas.

Aún así, insistí: Eire estaba muerta, no había dejado rastros, su gente no iba a perseguirme.

Pasaron varios años.

Hasta que una tarde de lluvia Mike el taxista (que en realidad se llama Nick) vino, inadvertido, a sentárseme en la mente. Me codeó con suavidad y se atrevió a recordarme nuestros viajes juntos por las ciénagas, a lo largo del Liffey, con él hablando, noche tras noche a través de la niebla, al volante de su viejo coche de hierro, y llevándome lentamente al hotel, el Royal Hibernian. Mike, el hombre que tras docenas de Viajes Oscuros yo había conocido mejor en todo ese país verde y salvaje.

—Cuenta la verdad sobre mí —dijo Mike—. Vuélcalo como fue, nada más.

Y de pronto tuve un cuento y una obra de teatro. Y el cuento es verdad y la obra es verdad. Sucedió así. No habría podido suceder de otro modo.

Bien, el cuento se comprende; pero ¿por qué después de tantos años me volví hacia el escenario? No era un giro sino un regreso.

De niño actué en teatros de aficionados y en la radio. De joven escribí obras de teatro. Nunca producidas, esas obras eran tan malas que me prometí no volver a escribir para el teatro hasta bien avanzada mi vida, después de haber aprendido a dominar todas las otras formas. Al mismo tiempo dejé de actuar porque me daba miedo la política de competencia que acompaña al trabajo de los actores. Además: el cuento y la novela continuaban reclamándome. Respondí. Me sumergí en la escritura. Pasaron años. Fui a ver cientos de obras. Me encantaban. Sin embargo seguía sin escribir otra vez un Acto I, Escena I. Luego vino *Moby Dick,* un lapso de meditación, y de pronto apareció Mike, mi taxista, a hurgarme el alma y sacar a la luz bocados de aventura de pocos años antes, junto a la colina de Tara o tierra adentro, entre cambiantes hojas de otoño en Killeshandra.

Pero, también pugnando, a empellones con dones gratuitos e inesperados, apareció una banda de extraños escribiendo cartas. Hace unos ocho o nueve años empecé a recibir notas que decían así:

Señor Bradbury: Anoche, en la cama, le conté su cuento «La sirena» a mi mujer.

O:

Señor Bradbury: Tengo quince años y gané el Premio Anual de Recitado en Gurnee Illinois High por haber memorizado y declamado su cuento: «El ruido de un trueno».

O:

Estimado señor B.: Nos complace informarle que la lectura dramatizada de su novela *Fahrenheit 451,* representada en la noche de ayer fue calurosamente acogida por los 2.000 maestros de la conferencia aquí llevada a cabo.

En un lapso de siete años, aficionados de primaria, secundaria y universidad de todo el país leyeron, declamaron,

recitaron y dramatizaron docenas de mis historias. Se apilaban las cartas. Al final la pila se inclinó y me cayó encima. Me volví hacia mi mujer y le dije:

—¡Todos se divierten adaptándome menos yo! ¿¡Cómo es posible!?

De modo que era el viejo cuento al revés. En vez de gritar que el emperador estaba desnudo, esa gente decía, inconfundiblemente, que un reprobado en literatura en el Instituto de Bachillerato de Los Ángeles estaba del todo vestido, ¡y demasiado borracho para darse cuenta!

Así pues, empecé a escribir teatro.

Una última cosa me devolvió al escenario con una sacudida. En estos cinco años he llegado a leer una buena cantidad de obras teatrales norteamericanas. Teatro de Ideas; teatro del Absurdo y del Más-Que-Absurdo. En conjunto no he podido evitar que esas obras me parecieran frágiles ejercicios, las más de las veces escasas de ingenio, pero en las que faltaba sobre todo imaginación y capacidad.

Dada esta chata opinión, es justo que ahora ponga yo la cabeza en el tajo. Sean ustedes mis verdugos, si quieren.

No es tan inusual. La historia de la literatura está repleta de escritores que, acertados o no, sintieron que podían poner en limpio, mejorar o revolucionar un cierto dominio. Así que muchos nos lanzamos hacia donde los ángeles no dejan huellas.

Habiéndome atrevido una vez, exuberante, me atreví de nuevo_ Cuando de mi máquina saltó Mike, espontáneamente lo siguieron otros.

Y cuantos más se arremolinaban, más pugnaban por llenar las líneas.

De pronto vi que sabía de las mezcolanzas y conmociones de los irlandeses más de lo que hubiera podido desenredar en un mes o un año de escritura. Sin advertirlo me encontré bendiciendo mi mente secreta. En una vasta estafeta interior, convocados por sus nombres, se afanaban noches, pueblos, climas, animales, bicicletas, iglesias, cines, y marchas rituales y bandadas.

Mike me había empujado a paso tranquilo; yo eché a trotar y pronto estaba en pleno galope.

Recién nacidas, las historias, las obras, eran una camada aullante. A mí no me cabía sino apartarme del camino.

Hecho ya lo cual, y ocupado con otras obras sobre maquinaria de ciencia ficción, ¿tengo una teoría posterior apta para escribir teatro?

Si.

Porque sólo después se puede fijar, examinar, explicar.

Intentar saber de antemano es congelar y matar.

La deliberación es enemiga de todo arte, sea la actuación, la escritura, la pintura o la propia vida, que es el arte más grande.

He aquí, pues, mi teoría. Los escritores andamos en lo siguiente:

Construimos tensiones que apuntan a la risa, luego darnos permiso y la risa surge.

Construimos tensiones que apuntan a la pena y al fin decimos Llorad con la esperanza de que el público rompa en lágrimas.

Construimos tensiones que apuntan a la violencia, encendemos la mecha y salimos corriendo.

Construimos las extrañas tensiones del amor, donde tantas de las otras tensiones se combinan para ser modificadas y trascendidas, y permitimos que fructifiquen en la mente del público.

Construimos tensiones, en especial hoy en día, que apuntan a la repulsión y luego, si somos buenos, talentosos, observadores, permitimos que el público sienta náuseas.

Cada tensión busca su fin, descarga y relajación propios y adecuados. Se concluye que, estética y prácticamente,

toda tensión ha de ser liberada alguna vez. Sin esto cualquier arte queda incompleto, a medio camino de su objetivo. Yen la vida real, como sabemos, el fracaso en aflojar una tensión particular puede llevar a locura.

Hay excepciones evidentes, novelas u obras que terminan en el apogeo de la tensión; pero la descarga está implícita. Se pide al público que salga al mundo y haga estallar una idea. El acto final pasa del creador al lector-espectador, cuya tarea es agotar la risa, las lágrimas, la violencia, la sexualidad o la repulsión.

Desconocer esto es desconocer la esencia de la creatividad, que es, en el fondo, la esencia del hombre.

Si yo tuviera que dar algún consejo a escritores bisoños, si tuviera que aconsejar al escritor bisoño que hay en mí, y que va a ver teatro del Absurdo o el casi-Absurdo, teatro de Ideas o de cualquier otra clase, le diría lo siguiente:

No me cuentes chistes sin objeto.

Me reiré de tu rechazo a permitirme reír.

No me acumules tensión que apunta a las lágrimas y me niegues después que me queje.

Iré a buscar mejores muros de lamentos.

No me cierres los puños y me escondas después el blanco.

Podría pegarte yo a ti.

Sobre todo, no me provoques náuseas a menos que me muestres el camino a la cubierta del barco.

Porque, haz el favor de entender, si me envenenas tengo que sentir náuseas. Mucha gente, me parece a mí, que escribe la película del asco, la novela del asco, la obra del asco, ha olvidado que el veneno destruye la mente tanto como destruye la carne. La mayoría de los frascos de veneno llevan recetas de eméticos impresas en la etiqueta. Por indolencia, ignorancia o incapacidad, los nuevos Borgias intelectuales nos meten bolas de pelo en la garganta y nos niegan la convulsión que podría hacernos bien. Han olvidado, si

alguna vez lo tuvieron, el antiguo saber de que sólo pasando por un verdadero malestar es posible recuperar la salud. Hasta las bestias saben cuándo es el momento del vómito. Enseñadme pues a sentir náuseas, en el momento y el lugar justos, para que pueda volver a los campos, y con los perros sabios y sonrientes, estar instruido y poder masticar dulce hierba.

La estética del arte lo abarca todo; en ella caben todo horror, toda delicia, siempre y cuando las tensiones que los representan sean llevadas a sus perímetros extremos y allí liberadas en acción. No pido finales felices. Sólo pido finales adecuados que tengan en cuenta la energía contenida y la muestren con determinadas detonaciones.

Si México me sorprendió por su abundancia de oscuridad en el corazón del pleno sol, Irlanda me sorprendió por la tibieza de un sol abundante en el corazón de la niebla que se lo había tragado. El tambor lejano que oía en México me guiaba los pasos a una procesión funeraria. El tambor de Dublín me señalaba un leve camino por los pubs. Las obras querían ser obras felices. Dejé que se escribieran así, llevadas por sus propios apetitos y necesidades, sus alegrías insólitas y sus magníficas delicias.

Así que escribí media docena de obras sobre Irlanda y escribiré más. ¿Sabían ustedes que en toda Eire hay grandes colisiones frontales de bicicletas, y la gente sufre durante años conmociones espantosas? Pues así es. Yo las he captado y encerrado en un acto. ¿Sabían que en los cines, apenas un instante antes de que cada noche estallen los debidos compases del Himno Nacional Irlandés, un terrible chorro de gente lucha por fluir hacia las puertas para no oír una vez más la temida melodía? Pues sí. Yo lo he visto. Y he corrido con ellos. Ahora lo he convertido en obra de teatro, «La carrera del himno». ¿Sabían que la mejor manera de condu-

cir en noches de niebla por el cenagoso campo irlandés es con las luces apagadas? ¡Y lo mejor es conducir terriblemente rápido! Eso lo he escrito. ¿Es la sangre del irlandés lo que impulsa la lengua a la belleza, o es la sangre agitada por el whisky lo que le mueve la lengua que recita poemas y declama con arpas? No lo sé. Se lo pregunto a mi personalidad secreta, que me responde. Hombre sabio, yo escucho.

De modo que, creyéndome en quiebra, ignorante, desatento, terminé con varias piezas en un acto, una en tres actos, ensayos, poemas y una novela sobre Irlanda. Era rico y no lo sabía. Todos somos ricos e ignorarnos la enterrada evidencia de la sabiduría acumulada.

Así que, una y otra vez, mis cuentos y mis obras me enseñan, me recuerdan, que nunca debo volver a dudar de mí mismo, de mis entrañas, de mis ganglios y del tablero Ouija de mi inconsciente.

De ahora en adelante espero estar siempre atento, educarme lo mejor que pueda. Pero, si me falta esto, en el futuro me volveré a mi mente secreta para ver qué ha observado cuando me parezca que he pasado algo por alto.

Nunca pasamos nada por alto.

Somos copas que se llenan constante, silenciosamente. El truco consiste en saber volcarse para que la belleza se derrame.

MI TEATRO DE IDEAS

Sin duda mi tiempo es teatral. Está lleno de chifladura, desenfreno, brillantez, inventiva; exalta tanto corno deprime_ Dice demasiado o demasiado poco.

Y a través de todas las instancias arriba citadas hay algo constante.

Las ideas.

Las ideas se mueven siempre.

Por primera vez en la larga y algo pestífera historia del hombre, las ideas no sólo existen en papel, como sólo existen las filosofías en los libros.

Hoy las ideas se imprimen en cianotipo, se simulan, se maquinan, electrifican, manipulan y sueltan para acelerar al hombre o para frenarlo.

Siendo todo esto cierto, qué raros la película, la novela, el cuento, el cuadro o la obra que trata el mayor problema de nuestra época, el hombre y sus herramientas fabulosas, el hombre y sus hijos mecánicos, el hombre y sus robots amorales que, extraña e inexplicablemente, lo llevan a la inmortalidad.

Pretendo antes que nada que mis obras sean espectáculo, gran diversión que estimule, provoque, aterrorice y, espero, entretenga. Creo que es importante contar bien la historia, describir bien las pasiones hasta el final. Que el residuo aparezca cuando la obra ha terminado y la multitud se va a casa. Que el público se despierte de noche y diga: ¡Ah, *eso* es lo que quiere decir! O al día siguiente exclame: ¡Habla de *nosotros!* ¡Habla de *ahora!* ¡De *nuestro* mundo, *nuestros* problemas, *nuestras* alegrías, *nuestras* desesperaciones!

Yo *no quiero* ser conferenciante esnob, benefactor grandilocuente, ni reformador aburrido.

Quiero correr, gozar de la época más grande de la historia de la vida del hombre, llenarme de ella los sentidos, mirarla, tocarla, escucharla, olerla, saborearla, y espero que conmigo corran otros, persiguiendo ideas y máquinas hechas de idea y perseguidos por ellas.

Demasiadas veces, por la noche, me han parado policías que me preguntan *qué hago* andando por la acera.

He escrito una obra llamada »El peatón», situada en el futuro, sobre los apuros de esa clase de caminantes en las ciudades.

He presenciado innumerables sesiones de espiritismo

televisivo y he visto niños de todas las edades en trance, transportados, ausentes, y he escrito «La pradera», una obra sobre un televisor que ocupa todos los muros de un cuarto, en el futuro muy próximo, y termina siendo el centro de la existencia de toda una familia atrapada.

Y he escrito una obra sobre un poeta de lo ordinario, un maestro de lo mediocre, un viejo cuya mayor proeza memorística es recordar cómo eran exactamente un Moon o un Kissel-Kar o un Buick 1925, hasta las llantas, los parabrisas, los tableros de mando y las chapas de la matrícula. Un hombre capaz de describir el color del envoltorio de cualquier caramelo que haya comprado en su vida y el paquete de cualquier cigarrillo que haya fumado.

Puestas ahora a moverse en el escenario, espero que estas obras, estas ideas, sean consideradas verdaderos productos de nuestro tiempo.

1965

Metiendo haiku en un rollo

Empezó como «The Black Ferris» [La noria negra], un cuento de 3.000 palabras, publicado en Weird Tales *{1948), sobre dos muchachos que sospechan que en la feria que ha llegado al pueblo hay algo peculiar. El cuento se convirtió en una historia de setenta páginas* para *la pantalla, «Dark Carnival» (1958), cuya dirección se proyectó encomendar a Gene Kelly. Nunca producida, la historia se transformó en una novela,* Something Wicked this Way Comes [La feria de las tinieblas, *19621; la novela en un guión {1971), luego en otro (1976) y ahora, por fin, en. una película. El autor del cuento, la historia, la novela y los guiones es, desde luego, Ray Bradbury. Afortunado como se siente, Bradbury aclara: «Siempre he sabido corregir bien mi propia obra».*

«A los amigos que escriben siempre he intentado enseñarles que hay dos artes: primero, terminar una cosa; y luego el segundo gran arte, que es aprender a cortarla sin matarla ni dejarle ninguna herida. Cuando empieza la vida de escritor ese trabajo le repugna, pero *ahora que soy más viejo se me ha vuelto un juego maravilloso, un reto que me gusta tanto como escribir el original, porque es un reto. Tomar un escalpelo y cortar al paciente sin matarlo* as *un reto intelectual.»*

Si corregir es un juego maravilloso, La feria de las tinieblas *es un auténtico circo fantástico de posibilidades, tanto tiempo se ha pasado Bradbury adaptando y readaptando la breve historia de Will Holloway y Jim Nightshade y el demoníaco carrusel cuyos jinetes rejuvenecen un año en cada vuelta. Le satisface que la versión de Jack Clayton, que Disney distribuirá en febrero, sea «lo más cerca--no a algo mío que se ha hecho hasta ahora en la pantalla». Al parecer la colaboración le ha gustado: «Me pasé seis meses haciendo-*

le a Jack un guión totalmente nuevo, lo cual fue una experiencia espléndida porque Jack es un hombre con quien da gusto sentarse todas las lardes».

MITCH TUCHMAN

Yo tenía un guión de 260 páginas. Son seis horas. Jack dijo: «Bien, ahora tienes que cortarle cuarenta páginas». «Dios, no puedo», dije yo. El dijo: «Vamos, sé que puedes. Yo te apoyaré». Así que corté cuarenta páginas. «Bueno —dijo él—, ahora tienes que quitarle cuarenta páginas más.» Cuando lo terminé de rebajar a 180 páginas, Jack dijo: «Treinta más». «¡Imposible! —dije yo—. ¡Imposible!» Pero en fin, lo rebajé a 150 páginas. Y Jack dijo: «Treinta más», e insistió en que podía hacerlo y, por Dios, me puse a trabajar y lo dejé en 120 páginas. Era mejor.

Cuando le dio a Clayton 260 páginas de guión, ¿pensaba que iba a filmarlo así? Como guionista experimentado usted tendrá que saber...

Sí, claro, yo sabía que era demasiado largo. Me veía capaz de hacer el primer recorte... Pero a partir de ahí se vuelve más duro. Primero que uno se cansa y la mente se ofusca. Por eso el director y el productor, que están más despejados, tienen que poder ayudarlo a encontrar atajos.

¿Qué *clase de ideas se le ocurrieron a Clayton?*

Se sentaba todos los días conmigo, simplemente, y decía: «Estas seis líneas de diálogo, ¿no ves alguna forma de reemplazarlas por dos?». Me desafiaba a encontrar maneras más cortas de decir las cosas; y yo las encontraba; o sea que lo importante era la sugerencia indirecta y la certeza de que él me apoyaba psicológicamente.

¿Cortaban diálogo o acción?

De todo. Lo principal es comprimir. En realidad no se trata tanto de cortar como de aprender a metaforizar; y es en esto que me han ayudado tanto mis conocimientos de poesía. Hay una relación entre los grandes poemas del mundo y los grandes guiones: ambos manejan imágenes compactas. Si uno encuentra la metáfora adecuada, la imagen justa, y la pone en una escena, servirá por cuatro páginas de diálogo.

Fíjese por ejemplo en *Lawrence de Arabia:* algunas de las mejores escenas de la película no tienen diálogo. En toda la secuencia en que Lawrence vuelve al desierto para rescatar al guía de camellos no hay una sola línea. Dura cinco minutos, todos de pura imagen. Cuando Lawrence surge del desierto, después de que todo el mundo lo haya esperado esos cinco minutos de sol abrasador y temperatura violenta, sube la música y con ella le sube a usted el corazón. Algo de eso es lo que uno busca.

Yo soy un guionista automático; desde siempre. Toda la vida he pertenecido a las películas. Soy hijo del cine. Empecé a los dos años y he visto todas las películas que se han hecho. Estoy atiborrado. A los diecisiete años veía hasta doce o catorce películas por semana. Diablos, es un montón de películas. Lo cual significa que lo he visto todo, entre otras cosas toda la basura. Pero está bien. Es una forma de aprender. Uno tiene que aprender cómo no se hacen las cosas. Ver sólo películas excelentes no sirve para educarse, porque son misteriosas. Las grandes películas son misteriosas. No hay manera de resolverlas. ¿Por qué funciona *Ciudadano Kane?* Pues funciona y nada más. Es brillante a todos los niveles y no hay forma de poner el dedo en algo que esté mal. Está todo bien. Pero una película mala se hace evidente en seguida, y por eso puede enseñar más: «Yo no haré nunca *eso, ni eso,* ni *eso».*

Hay un sinfín de historias sobre novelistas insatisfechos con las adaptaciones de sus obras al cine. El origen de la insatisfacción suele estar en falsas expectativas. ¿Se le ocurre algún consejo que el guionista Ray Bradbury podría haberle dado al Ray Bradbury novelista mientras adaptaba La feria de las tinieblas ?

Con Jack discutimos mucho sobre la Bruja del Polvo. Es una criatura muy extraña. En la novela yo la hago entrar en la biblioteca, y tiene los ojos cerrados, cosidos. Pero los dos temíamos que, si no estaba bien hecha, la situación se volviera cómica. Así que la invertimos; ahora es la mujer más bella del mundo (Pam Grier). De vez en cuando se volverá de repente y los chicos verán cómo es por debajo: una criatura fea, muy fea. Me parece que así funciona mejor.

En el libro, Charles Holloway vive apenado por el inevitable fin de la juventud. ¿Había alguna manera de expresar esto en el film que no fueran miradas compungidas? ¿Alguna manera de conservar ese monólogo interior no conectado con ninguna acción?

Hay una manera. No está todo, pero creo que le hemos dado más fuerza. En determinado momento de su vida, cuando su hijo era chico, Charles Holloway (Jason Robards) perdió la oportunidad de evitar que se ahogara, y en vez de él lo salvó el señor Nightshade, el vecino del otro lado de la calle. Esto sirve ya como acorde recurrente. Justo al final, será a Holloway a quien le toque salvar al niño (Vidal 1. Paterson), esta vez en el laberinto de espejos; así reforzamos el motivo.

Luego, en todo el guión se encuentran pequeños atisbos: el padre hablando con la madre (Ellen Geer) a medianoche o con el hijo en el porche. No hay que recargarlo demasiado. Eso es lo grande del trabajo cinematográfico: en vez de meter todo el discurso, basta con hacer que alguien mire o sienta el viento de cierto modo.

Hay una escena maravillosa en la que el padre y Will están sentados en el porche, tarde una noche, y el pequeño dice: «A veces, a medianoche, te oigo sollozar. Ojalá pudiera hacerte feliz». El padre responde: «Dime que viviré siempre». A uno se le parte el corazón.

Y *qué me dice de las hipérboles? Supongo que es imposible conservar algo como «El billón de voces calló, de pronto, como si el tren se hubiera precipitado a una tormenta de fuego, fuera de la tierra».*

Mi querido joven, hay una escena en que los muchachos (Peterson y Shawn Carson) corren por el cementerio mirando pasar el tren. Se agazapan contra el terraplén, y en cierto momento suena el silbato de la locomotora y todas las losas del cementerio se estremecen y los ángeles lloran polvo. da, ja!

Usted tiene un ojo privilegiado para los sustantivos y los verbos. A cierta altura describe a Charles Holloway como un padre que cigüeñaba las piernas y pavoneaba los brazos. ¿Es posible plasmar en la pantalla un lenguaje así?

Para un buen director es posible.

Y *usted seguirá viendo al ave?*

Un buen director encontrará la manera, porque lo que uno está haciendo es filmar un haiku. Está metiendo haiku en un rollo.

Permítame darle un ejemplo de lo que estamos diciendo. Hace veintidós años que doy clases en el departamento de cine de la Universidad del Sur de California —bajo un par de veces al año—, y siempre hay estudiantes que se me acercan y me preguntan si pueden hacer películas con mis cuentos. Yo les contesto: «Claro. Tómenlos. Hagan las pelí-

culas. Sólo les pongo una restricción. Filmen la historia entera. Lean lo que he hecho y marquen las tomas junto a los párrafos. Todos los párrafos son tomas. Según se lea el párrafo, sabrán si es un primer plano o un plano-secuencia». Y el caso, Dios santo, es que esos alumnos, con sus camaritas de 500 dólares, han filmado mejores películas que todas mis grandes producciones. Porque han seguido la historia.

Todas mis historias son cinematográficas. *El hombre ilustrado,* que los de la Warner Brothers produjeron hace dos años (1969), no salió bien porque no leyeron los cuentos. Es posible que hoy en día yo sea el novelista más cinematográfico del país. Todos mis cuentos se pueden filmar al pie de la letra. Cada párrafo es una toma.

Hace años, la primera vez que hablé con Sam Peckinpah sobre la posibilidad de filmar *La feria de las tinieblas,* le pregunté: «Si hacemos la película, ¿cómo va a filmarla?». Él dijo: «Arrancando las páginas del libro y metiéndolas en la cámara». «Bien», dije yo.

En definitiva el trabajo consiste en escoger algunas de las metáforas del libro y ponerlas en un guión, en la proporción justa para que la gente no se ría de uno.

Hace poco, por ejemplo, vi por la tele *El único juego de la ciudad,* la película de George Stevens sobre los jugadores de Las Vegas. Con Warren Beatty y Elizabeth Taylor, que se parece un poco a Porky. Más o menos a la hora de acción, Taylor se vuelve hacia Beatty y le dice: «Llévame a la habitación en brazos». Bueno, no hay manera de no reírse. Yo al menos pensé que el pobre hombre se iba a quebrar la espalda. Quiero decir que así se arruina una película.

De modo que cuando haga fantasía en la pantalla, asegúrese que la gente no va a caerse del asiento.

Cómo empieza el proceso de adaptación para el cine?

Lo tiro todo y parto de cero.

¿No mira el material original?

Nunca miro el original cuando escribo un guión o una obra de teatro basados en un trabajo mío. Primero termino la obra; luego retrocedo y miro qué he dejado fuera. Si algo falta siempre puede insertarse. Es más divertido oír hablar a los personajes treinta años después.

Hace dos años, en Los Ángeles, hice *Fahrenheit 451* para el teatro. Me limité a acercarme a los personajes y decirles: «Eh, hace treinta años que no les hablo. ¿Han crecido? Espero que sí. Yo he crecido». Por supuesto que ellos también. El jefe de bomberos vino y me dijo: «Oiga, cuando me escribió hace treinta años olvidó preguntarme por qué quemaba libros». «¡Caray! —dije yo—. Buena pregunta. ¿Y por qué quema libros?» Entonces me lo contó; es una gran escena que en la novela no estaba. Está en la obra. Ahora, que dentro de un tiempo, en algún momento, pienso ir a la novela, abrirla y meter el material nuevo, porque es muy bueno.

¿Podría hacer otra película con «Fahrenheit»?

No es necesario porque la de Truffaut me encanta, pero me gustaría hacer un especial de la obra en TV, incluyendo el material nuevo; darle al jefe de bomberos la oportunidad de contar que es un romántico fracasado, que en un tiempo pensaba que los libros podían curar cualquier cosa. A cierta altura de la vida, cuando descubrimos los libros, todos pensamos lo mismo, ¿no? Creemos que en una emergencia basta con abrir la Biblia o Shakespeare o Emily Dickinson. «Uau —pensamos—, esta gente conoce el secreto de todo.»

Con todo lo que sabe sobre el guión, sobre lo que se puede y no se puede hacer en la pantalla, ¿no le interesa la dirección?

No, no quiero manejar tanta gente. Un director se pasa el tiempo procurando que cuarenta o cincuenta personas lo quieran o le tengan miedo, o las dos cosas a la vez. ¿Y es posible manejar tanta gente sin perder la cordura y la educación? Me terno que yo me pondría impaciente, idea que no me gusta.

Yo, fíjese, estoy acostumbrado a levantarme y correr a la máquina de escribir, y en una hora he creado un mundo. No tengo que esperar a nadie. No tengo que criticar a nadie. Está hecho. Con una hora me basta para adelantarme a todos. El resto del día puedo haraganear. Esta mañana ya he escrito doce mil palabras; así que si quiero tener una comida de dos o tres horas puedo, porque ya les he ganado a todos.

Pero un director dice: «Vaya, qué buen ánimo tengo hoy. A ver si logro levantárselo a los demás». ¿Qué hago si hoy mi protagonista no se siente bien? ¿Y si mi galán está malhumorado? ¿Cómo me las arreglo?

¿Sus personajes nunca le traen esos problemas?

Nunca. Nunca permito caprichos a lo que nace de mis ideas.

¿Una palmadita para ponerlos en situación y nada más?

En cuanto surgen dificultades me retiro. Ahí está el gran secreto de la creatividad. A las ideas hay que tratarlas como a los gatos: hacer que ellas nos sigan. Si usted intenta acercarse a un gato y levantarlo el animal no lo dejará. Tiene que decirle: «Bueno, vete al diablo». Entonces el gato se dirá: «Un momento, éste no se parece a la mayoría de los humanos». Y luego, por curiosidad, se pondrá a seguirlo: «Vaya, ¿a ti qué te pasa que no me quieres?».

Pues bien, con las ideas ocurre lo mismo. ¿Se da cuenta?

Uno dice: «Al diablo, no hace falta que me deprima. No hace falta que me preocupe. No hace falta que empuje. Las ideas me seguirán. Cuando bajan la guardia y están listas para nacer, me doy vuelta y las atrapo».

1982

Zen en el arte de escribir

Elegí el título que figura arriba, muy deliberadamente, por supuesto. La variedad de las posibles reacciones debería garantizarme alguna multitud, aunque sólo sea de mirones curiosos: de esos que vienen a apiadarse y se quedan a gritar. Para asegurarse una atención boquiabierta, el viejo curandero de feria que solía ambular por nuestro país utilizaba calíope, tambor y un indio piesnegros. Espero que a mí se me perdone usar el ZEN de modo muy semejante, al menos al principio.

Pues al final quiza descubran que en el fondo no es un chiste.

Pero pongámonos serios por etapas.

Ahora que ya los tengo aquí, ante mi plataforma, ¿qué palabras pondré a la vista pintadas en letras rojas de tres metros de alto?

TRABAJO.

Ésta es la primera palabra.

RELAJACIÓN.

Ésta es la segunda. Seguida de dos finales:

¡NO PENSAR!

Ahora bien, ¿qué tienen que ver estas palabras con el budismo zen? ¿Qué tienen que ver con la escritura? ¿Y conmigo? Pero muy especialmente, ¿qué tienen que ver con ustedes?

Antes que nada, echemos una larga mirada a TRABAJO, esa palabra levemente repulsiva. Sobre todo, es la palabra alrededor de la cual girará la carrera de ustedes durante toda la vida. Empezando ahora, cada uno de ustedes debe-

ría volverse no un esclavo, término demasiado mezquino, sino un socio. Cuando consigan que la existencia y el trabajo sean experiencias copartícipes, la palabra perderá su aspecto repulsivo.

Dejen que me detenga aquí un momento a hacer unas preguntas. ¿Por qué en una sociedad de herencia puritana tenemos hacia el trabajo sentimientos tan ambivalentes? No estar ocupados nos da culpa, ¿verdad? Pero por otro lado, si sudamos en exceso nos sentimos manchados.

Sólo puedo sugerir que a veces nos inventamos un trabajo, una actividad falsa, para no aburrirnos. O, peor aún, se nos ocurre trabajar por dinero. El dinero se vuelve el objetivo, la meta, el fin y el todo. Y el trabajo, importante sólo como medio para ese fin, degenera en aburrimiento. ¿Cómo puede sorprendernos que lo odiemos tanto?

Al mismo tiempo, otros, los más presuntuosos, han alentado la noción de que basta una pluma, un trozo de pergamino, una hora ociosa al mediodía, un *soupçon* de tinta primorosamente estampado en papel..., si hay un vaho de inspiración. Siendo dicha inspiración, con demasiada frecuencia, el último número de *The Kenyon Review* o cualquier otro trimestral literario. Unas pocas palabras por hora, unos párrafos grabados por día y... *¡voilá!* ¡Somos el Creador! ¡O, mejor todavía, Joyce, Kafka, Sartre!

No hay nada que supere a la creatividad verdadera. No hay nada más destructivo que las dos actitudes descritas arriba.

¿Por qué?

Porque las dos son formas de mentir.

Es mentiroso escribir para que el mercado comercial nos recompense con dinero.

Es mentiroso escribir para que un grupo esnob y cuasiliterario de las gacetas intelectuales nos recompense con fama.

¿Hace falta que les cuente cómo rebosan las revistas literarias de jóvenes que se convencen de que están creando cuando lo único que hacen es imitar los arabescos y floreas de Virginia Woolf, William Faulkner o Jack Kerouac?

¿Hace falta que les cuente cómo rebosan las revistas femeninas y otras publicaciones comerciales de jóvenes que se convencen de que están creando cuando lo único que hacen es imitar a Clarence Buddington Kelland, Anya Seton o Sax Rohmer?

El mentiroso de vanguardia piensa que será recordado por una mentira pedante.

A la vez el mentiroso comercial, en su nivel, piensa que si *él* se tuerce, es porque el mundo está inclinado; ¡todo el mundo camina así!

Bien, me gustaría creer que a nadie que lea el presente artículo le interesan estas formas de la mentira. Cada-uno de ustedes, interesado en la creatividad, quiere entrar en contacto con aquéllo de sí mismo que es auténticamente propio. Quieren fama y fortuna, sí, pero sólo como premio por un trabajo sincero y bien hecho. La notoriedad y la cuenta abultada deben llegar cuando todo lo demás ya ha concluido. Es decir que mientras uno está ante la máquina no ha de tenerlas en cuenta. Quien las tiene en cuenta miente de una de las dos formas: bien para complacer a un público minúsculo, capaz de apalear una Idea hasta la insensibilidad, y al cabo matarla, o a un público amplio que no reconocería una Idea aunque ésta le diese un mordisco.

Se habla mucho de los que se someten al mercado, pero no lo suficiente de los que se someten a las camarillas. En último análisis, ambas actitudes son desgraciadas para el escritor que vive en este mundo. Nadie recuerda, nadie menciona, nadie discute la historia de un sometido, sea un Hemingway diminuto o un Elinor Glyn de tercera.

¿Cuál es la mayor recompensa para un escritor? ¿No es que un día alguien se le abalance, con la cara estallando de franqueza y los ojos ardientes de admiración, y exclame:

«¡Su último cuento era buenísimo, realmente maravilloso!»?

Entonces sí vale la pena escribir. Sólo entonces.

De golpe las pomposidades de los intelectuales desvaídos se desvanecen en polvo. De pronto los agradables billetes obtenidos de revistas gordas de publicidad pierden toda importancia.

El más artificioso de los escritores vive para ese momento.

Y Dios, en su sabiduría, a menudo proporciona ese momento al más rácano de los escribidores y al más exhibicionista de los *literateurs.*

Porque en la labor cotidiana llega un momento en que el consabido Escritor Comercial se enamora tanto de una idea que empieza a galopar, echar vapor, jadear, exaltarse y, a pesar de sí mismo, escribir desde el corazón.

Y así también al hombre de la pluma de ganso le entra fiebre, y a fuerza de sudar caliente termina soltando tinta roja. Luego estropea docenas de plumas y horas más tarde emerge del lecho de la creación, ruinoso como quien ha desviado un alud que iba a aplastarle la casa.

Ahora bien, ¿qué es ese sudor?, preguntarán ustedes. ¿Debido a qué esos dos mentirosos casi compulsivos se lanzaron a decir la verdad?

Permítanme alzar de nuevo mis carteles.

TRABAJO.

Es del todo evidente que los dos estaban trabajando.

Y, pasado un rato, el trabajo mismo adquiere un ritmo. Empieza a perderse lo mecánico. Prevalece el cuerpo. Cae la guardia. ¿Entonces qué pasa?

RELAJACIÓN.

Hasta que los hombres se dan a seguir alegremente mi último consejo:

NO PENSAR.

Lo que resulta en *más* relajación, *más* espontaneidad y una mayor creatividad.

Ahora que los he confundido por completo, permítanme una pausa para oír su grito consternado.

¡Imposible!, dicen, ¿cómo es posible trabajar y relajarse? ¿Cómo se puede crear sin ser un despojo de nervios?

Se puede. Todos los días de todas las semanas de todos los años hay alguien que lo hace. Atletas. Pintores. Escaladores de montañas. Budistas zen con pequeños arcos y flechas.

Hasta yo puedo.

Y si hasta yo puedo, como probablemente están masculando ahora con los dientes apretados, ¡también pueden *ustedes!*

De acuerdo, ordenemos de nuevo los carteles. En realidad cabría ponerlos en cualquier orden. RELAJACIÓN y NO PENSAR podrían ir primero y segundo, o los dos al mismo tiempo seguidos de TRABAJO.

Pero por conveniencia hagámoslo así, con la adición de un cuarto cartel de desarrollo:

TRABAJO. RELAJACIÓN. NO PENSAR. AHONDAR LA RELAJACIÓN.

¿Analizamos el primero?

TRABAJO.

Usted, por ejemplo, *ya* viene trabajando, ¿no?

¿O planea algún tipo de programa personal para empezar no bien deje este artículo?

¿Qué clase de programa?

Algo así. Mil o dos mil palabras por día durante los próximos veinte años. Al principio podría apuntar a un cuento por semana, cincuenta y dos cuentos al año, durante cinco años. Antes de sentirse cómodo en este medio tendrá que escribir y dejar de lado o quemar mucho material. Bien podría empezar ahora mismo y hacer el trabajo necesario.

Porque yo creo que finalmente la cantidad redunda en calidad.

¿Cómo?

Los billones de bocetos de Miguel Ángel, de Da Vinci,

de Tintoretto —lo cuantitativo— los prepararon para lo cualitativo, bocetos únicos de línea más honda, retratos únicos, paisajes únicos de dominio y belleza increíbles.

El gran cirujano disecciona y vuelve a diseccionar mil, diez mil cuerpos, tejidos, órganos, preparando así por la cantidad el momento en que lo importante sea la calidad: aquel en que tenga bajo el cuchillo una criatura viva.

El atleta llega a correr diez mil kilómetros para prepararse para los cien metros.

La cantidad da experiencia. Sólo de la experiencia puede surgir la calidad.

Todas las artes, grandes y pequeñas, son la eliminación del exceso de movimiento en favor de la declaración concisa.

El artista aprende a omitir.

El cirujano sabe ir directamente a la fuente del problema, evitar pérdidas de tiempo y complicaciones.

El atleta aprende a conservar la energía y aplicarla en cada momento en un lugar distinto, a utilizar un músculo y no otro.

¿Es diferente el escritor? Creo que no.

A menudo su arte estará en lo que no dice, lo que omite, en la habilidad para exponer simplemente con emoción clara, y llevarlo a donde quiere llegar.

El trabajo del artista es tan largo, tan arduo, que un cerebro que vive por su cuenta acaba desarrollándose en los dedos.

Lo mismo para el cirujano, cuya mano esbozará salvadores dibujos, como la mano de Da Vinci, pero al fin en la carne del hombre.

Lo mismo para el atleta, cuyo cuerpo acaba por educarse y se convierte él mismo en mente.

Por el trabajo, por la experiencia cuantitativa, el hombre se libera de toda obligación ajena a su tarea inmediata.

El artista no tiene que pensar en los premios de la crítica

ni en el dinero que obtendrá pintando. Tiene que pensar en la belleza de este pincel preparado a fluir si él lo suelta.

El cirujano no ha de pensar en los honorarios, sino en la vida que palpita bajo sus dedos.

El atleta debe ignorar a la multitud y dejar que su cuerpo corra por él.

El escritor debe dejar que sus dedos desplieguen las historias de los personajes, que, siendo humanos y llenos como están de sueños y obsesiones extrañas, no sienten más que alegría cuando echan a correr.

De modo que el trabajo, el trabajo esforzado, allana el camino a las primeras fases de la relajación, esas en que uno empieza a acercarse a lo que Orwell llamaría el *No pensar.* Como cuando se aprende a escribir a máquina, llega un día en que las meras letras a-s-d-f y j-k-l dan paso a una corriente de palabras.

Por eso no deberíamos desdeñar el trabajo ni desdeñar los cuarenta y cinco o cincuenta y dos cuentos escritos en nuestro primer año de fracasos. Fracasar es rendirse. Pero uno está en medio de un proceso móvil. Entonces no hay nada que fracase. Todo continúa. Se ha hecho el trabajo. Si está bien, uno aprende. Si está mal, aprende todavía más. El único fracaso es detenerse. No trabajar es apagarse, endurecerse, ponerse nervioso; no trabajar daña el proceso creativo.

Ya ven entonces que no trabajamos por trabajar, no producimos por producir. Si fuera así, sería lógico que ustedes alzaran las manos, horrorizados, y me dejaran. Lo que estamos intentando es encontrar una forma de liberar la verdad que todos llevamos dentro.

¿No es obvio ahora que cuanto más hablamos de trabajo más nos acercamos a la Relajación?

La tensión nace de ignorar o de haber rendido la voluntad de saber. El trabajo, porque da experiencia, se convierte en nueva confianza y finalmente en relajación. Una relajación, una vez más, de tipo dinámico; como en la escultura,

cuando el artista no necesita decir a sus dedos lo que tienen que hacer. Tampoco el cirujano aconseja al bisturí. Ni el atleta aconseja al cuerpo. De repente se alcanza un ritmo natural. El cuerpo piensa solo.

Volvamos pues a los tres carteles. Júntenlos en el orden que quieran. TRABAJO RELAJACIÓN NO PENSAR. Antes separados, ahora se juntan en un proceso. Porque si uno trabaja, termina relajándose y al final no piensa. Entonces y sólo entonces opera la verdadera creación.

Pero sin un pensamiento correcto el trabajo es casi inútil. Me repito, pero el escritor que quiera pulsar la verdad más amplia que hay en él debe rechazar las tentaciones de Joyce o Camus o Tennessee Williams tal como las exhiben las revistas literarias. Debe olvidarse del dinero que lo espera en las revistas populares. Debe preguntarse qué piensa *realmente* del mundo, qué ama, teme u odia y empezar a vertirlo en papel.

Luego, a través de las emociones, con el trabajo sostenido durante un largo período, la escritura se hará más clara; el escritor empezará a relajarse porque estará pensando bien y el pensamiento se hará más correcto aún porque él estará relajado. Se volverán los dos intercambiables. Por fin el escritor empezará a verse. De noche, de lejos, la fosforescencia de sus adentros arrojará sombras en la pared. Por fin el chorro, la agradable mezcla de trabajo, espontaneidad y relajación será como la sangre en un cuerpo, fluyendo del corazón porque ha de fluir, en movimiento porque ha de moverse.

¿Qué intentamos develar en este flujo? Lo único irreemplazable en el mundo, la única persona de la cual no hay duplicado. *Usted. Así* como hubo un solo Shakespeare, un Moliére, un doctor Johnson, usted es ese bien precioso, el hombre individual, el hombre que todos proclamamos democráticamente pero tan a menudo se pierde en el tráfago, incluso para si mismo.

¿Cómo se pierde uno?

Poniéndose metas incorrectas, como he dicho. Ambicionando la fama literaria demasiado rápido. Ambicionando dinero demasiado pronto. Pero deberíamos recordar que la fama y el dinero son dones que se nos otorgan sólo *después* de que hayamos brindado al mundo nuestros dones mejores, nuestras verdades solitarias e individuales. Por el momento tenemos que construir nuestra mejor trampa para ratones, sin atender al agujero que nos están abriendo en la puerta.

¿Qué piensa usted del mundo? Usted, prisma, mide la luz del mundo; ardiente, la luz le pasa por la mente para arrojar en papel blanco una lectura espectroscópica diferente de todas las demás.

Que el mundo arda a través de usted. Proyecte en el papel la Iuz rojo vivo del prisma. Haga su propia lectura espectroscópica.

¡Descubrirá entonces un nuevo elemento, usted, y lo registrará gráficamente y le pondrá nombre!

Entonces, prodigio de prodigios, tal vez hasta se haga conocido en las revistas literarias y un día, ciudadano solvente, se quede deslumbrado y feliz cuando alguien exclame sinceramente: «¡Bien hecho!».

La sensación de inferioridad, pues, muy a menudo revela inferioridad verdadera en un oficio por simple falta de experiencia. De modo que trabaje, adquiera experiencia y así, lo mismo que el nadador se solaza en el agua, podrá estar a gusto en su escritura.

En el mundo hay un solo tipo de historia. La suya. Si usted escribe su historia posiblemente se la venda a una revista u otra.

A mí, *Weird Tales* me ha rechazado cuentos que después envié y vendí a *Harper's.*

Planet Stories me ha rechazado cuentos que vendí a *Mademoiselle.*

¿Por qué? Porque siempre he intentado escribir mi propia historia. Pónganles la etiqueta que quieran, llámenlas ciencia ficción, fantasía, policial o *western.* En el fondo, todas las buenas historias son de una sola clase: la de la historia escrita por un individuo con una verdad propia. Esa historia siempre cabrá en alguna revista, sea el *Post* o *McCall's,* sea *Astounding Science-Fiction, Harper's Bazaar* o *The Atlantic.*

Me apresuro a añadir que para el escritor principiante, imitar es natural y necesario. En los años de preparación el escritor debe elegir un campo donde crea que podrá desarrollar cómodamente sus ideas. Si su naturaleza se parece en algo a la filosofía de Hemingway, es correcto que imite a Hemingway. Si su héroe es Lawrence, seguirá un período de imitación de Lawrence. Si le gustan los *westerns* de Eugene Manlove Rhodes, en el trabajo se traslucirá esa influencia. En el proceso de aprendizaje, el trabajo y la imitación van juntos. Uno sólo se impide volverse auténticamente creativo cuando la imitación sobrepasa su función natural. Hay escritores que tardan años en dar con la historia original que llevan dentro; otros apenas unos meses. Después de millones de palabras de imitación, a los veintidós años yo me relajé de repente y abrí la brecha a la originalidad con una historia de «ciencia ficción» que era enteramente «mía».

Recuerden que una cosa es escoger un campo de escritura y otra muy diferente someterse dentro de ese campo. Si su gran amor es el mundo del futuro, parece adecuado que gaste su energía en la ciencia ficción. La pasión lo protegerá contra todo sometimiento, o una imitación excesiva. No hay campo malo para un escritor. Lo único que puede causar daño grave son los diversos tipos de presunción.

¿Por qué en nuestra época, en cualquier época, no se escriben y venden más historias «creativas»? Principalmente, creo, porque muchos escritores ni siquiera conocen el modo de trabajar que he discutido aquí. Estamos tan acos-

tumbrados a la dicotomía entre lo «literario» y lo «comercial» que no hemos etiquetado ni considerado la Senda Media, la vía que mejor conduce a la producción de historias igualmente agradables para los esnobs y los escribas. Como de costumbre, hemos resuelto el problema, o hemos creído que lo resolvíamos, apretujando todo en dos cajas etiquetadas. Cualquier cosa que no entre en alguna de las dos cajas no entra en ninguna parte. Mientras sigamos actuando y pensando así, nuestros escritores seguirán sujetos y maniatados por sí mismos. Entre una y otra opción está el Gran Camino, la Vía Feliz.

Y ahora, seriamente sorprende?— he de sugerirles que lean ustedes un libro de Eugene Herrigel llamado *El zen* y *el arte del tiro con arco.* Allí las palabras TRABAJO, RELAJACIÓN y NO PENSAR, u otras parecidas, aparecen bajo diferentes aspectos y en marcos diversos.

Yo no sabía nada del zen hasta hace unas semanas. Lo poco que sé ahora, ya que quizá los intriguen las razones de mi título, es que también en este rubro, el arte de la arquería, tienen que pasar largos años para que uno aprenda la simple acción de tensar el arco y colocar la flecha. Luego otros de preparación para el proceso, a veces tedioso y enervante, de permitir que la cuerda se suelte y la flecha se dispare. La flecha debe volar hacia un objetivo que nunca hay que tener en cuenta.

No creo, después de un artículo tan largo, que deba mostrarles aquí la relación entre el tiro con arco y el arte del escritor. Ya les he advertido que no piensen en objetivos.

Hace años, instintivamente, descubrí el papel que debía desempeñar el Trabajo en mi vida. Hace más de doce, en tinta roja, a la derecha, escribí en mi escritorio las palabras NO PENSAR! ¿Me reprocharán ustedes que, en fecha tan tardía, me haya encantado topar con la verificación de mi instinto en el libro de Herrigel sobre el zen?

Llegará un día en que sus personajes les escribirán los

cuentos; un día en que, libres de inclinaciones literarias y sesgos comerciales, sus emociones golpearán la página y contarán la verdad.

Recuerden: la *Trama* no es sino las huellas que quedan en la nieve cuando los personajes ya han partido rumbo a destinos increíbles. La *Trama* se descubre después de los hechos, no antes. No puede preceder a la acción. Es el diagrama que queda cuando la acción se ha agotado. La *Trama* no debería ser nada más. El deseo humano suelto, a la carrera, que alcanza una meta. No puede ser mecánica. Sólo puede ser dinámica.

De modo que apártense, olviden los objetivos y dejen *hacer* a los personajes, a sus dedos, su cuerpo.

No se contemplen el ombligo, entonces, sino el inconsciente, y con eso que Wordsworth llamó «sabia pasividad». Para solucionar sus problemas no les hace falta recurrir al zen. Como todas las filosofías, el zen no hizo sino seguir las huellas de hombres que aprendieron por instinto lo que era bueno para ellos. Todo tallista, todo escultor que esté a la altura de su mármol, toda bailarina ponen en práctica lo que predica el zen sin haber oído nunca esa palabra.

La sentencia «Sabio es el padre que conoce a su hijo» debería parafrasearse en «Sabio es el escritor que conoce su inconsciente». Y que no sólo lo conoce sino que lo deja hablar del mundo como sólo ese inconsciente lo ha sentido y modelado, como verdad propia.

Schiller aconsejó a los que fueran a componer que retirasen «a los guardianes de las puertas de la inteligencia».

Coleridge lo expresó así: «La naturaleza torrencial de la asociación, a la cual el pensamiento pone timón y freno».

Para acabar, como lectura suplementaria a lo que he dicho, «La educación de un anfibio», de Aldous Huxley, en su libro *Mañana y mañana y mañana.*

Y, libro realmente bueno, *Haciéndose escritor,* de Dorothea Brande; se publicó hace muchos años pero explica muchas de las maneras en que el escritor puede descubrir quién es y cómo volcar en el papel la materia interior, a menudo mediante la asociación de palabras.

Y ahora díganme, ¿he sonado como una especie de cultista? ¿Corno un yogui que se alimenta de naranjitas chinas, pasas de uva y almendras a la sombra del baniano? Permítanme asegurarles que si les hablo de todo esto es porque durante años ha funcionado para mí. Y creo que quizá les funcione a ustedes. La verdadera prueba está en la práctica.

Por eso sean pragmáticos. Si no están contentos con su escritura, bien podrían darle una oportunidad a mi método.

Creo que encontrarían fácilmente un nuevo sinónimo de *trabajo.*

Es la palabra AMOR.

1973



... Sobre la creatividad

VE CON PATA DE PANTERA

ADONDE DUERMEN LAS VERDADES MINADAS

No aplastes ni arrebates; descubre y conserva;
con paso de pantera ve adonde duermen las
verdades minadas
a detonar con sigilo las semillas ocultas
para que en tu estela, invisible, ignorada,
brote una riqueza exuberante y quede atrás
mientras te escabulles fingiendo que eres ciego.
Al volver al sendero que abriste en la jungla
descubre los desechos que hiciste a un lado;
las mínimas verdades y las grandes han aflorado allí
donde antes diste tumbos con loca inconsciencia
o algo parecido. Y así esas minas fueron detonadas
en fácil juego de paso y pisada y hallazgo;
pero sobre todo paso suelto; pisada, muy poca.
Presta atención, pero una pizca.
Desdeña el cuidado, muéstrate distante, haz caso
omiso
de las millas, y detrás de tu sonrisa, como gatos,
vendrán a ronronear las metáforas, cada una un
orgullo,
una espléndida bestia de oro que llevabas oculta,
convocada ahora en cosechas de sabana
vuelta elefante agamuzado que estremece
y atrona y desencaja para que la mente pasmada,
contemple la belleza pero perciba el defecto.
Luego, visto el defecto, como lunar en la más bella,
apresúrate a reconocer, entero, el Todo.

Hecho lo cual, finge no guardar ningún
conocimiento;
con paso de pantera ve adonde duermen las
verdades minadas.

SOY LO QUE HAGO —POR ESO ESTOY AQUÍ

a *Gerard Manley Hopkins*

Soy lo que hago; por eso estoy aquí.
¡Soy lo que hago!
¡Para *eso* vine al mundo!
Así decía Gerard;
el amable Manley Hopkins.
En prosa y en poesía vio el Destino
señalado en los genes, para soltarlo luego, libre
entre los caracteres eléctricos impresos en la sangre.
¡Llevas la huella del pulgar de Dios!, decía.
¡En la hora en que te alumbran:
Él te toca la frente y te estampa en el ceño,
los símbolos y riscos de su Alma!
Pero en la misma hora, nacido ya y gritando
los atónitos pronunciamientos del que viene al mundo,
reflejado en los ojos de la partera, la madre y el
médico
ves que el Pulgar se desvanece y se rasga en carne,
para que, perdido, borrado, apliques una vida a
buscar
y cavar, buscando las instrucciones allí puestas
cuando Dios hizo el circuito, e imprimiéndolo
exclamó:
«¡Adelante! ¡Haz eso! ¡Y algo más!
¡He aquí tu identidad! ¡Sé *esto!*
¡¿Pero qué ocurre?!, gritas tú a voz en cuello,
¿acaso no hay descanso? No, sólo un viaje hacia ti
mismo.

Y aun después, desaparecida la Huella, con un
rumor de caracol
que se extingue en suspiro, unas últimas palabras te
envían al mundo:
«No eres la madre, ni el padre ni el abuelo.
No seas otro. Sé lo que Yo te rubriqué en la sangre.
Puse en tu carne un enjambre de ti. Búscalo.
Y al encontrarlo, sé lo que no puede ser ningún otro.
Te dejo dones del Destino más oculto; no busques
uno ajeno,
pues entonces no habrá tumba en donde quepa tu
aflicción
ni distancia suficiente para ocultar tu pérdida.
Yo circunnavego cada una de tus células,
tu menor molécula es verdadera y justa.
Busca allí destinos indelebles, excelentes
y raros.
Diez mil futuros se reparten tu sangre a cada
instante;
cada gota es para ti un gemelo eléctrico, un clon.
En la más leve línea de una mano pueden leerse
réplicas
de lo que yo he planeado,
y he sabido
antes de que nacieras, y te oculté en el corazón.
No hay parte tuya que no cobije, mantenga y esconda
lo que serás si la fe dura.
Eres lo que haces. Para eso te di a luz.
Acata. Sé sólo aquello que es francamente tú mismo
en esta Tierra.»

Querido Hopkins. Amable Manley. Raro Gerard.
Hermoso nombre.
Somos lo que hacemos. Debido a ti. Para *eso* hemos
venido.

EL OTRO YO

No escribo yo...
el otro que hay en mí
pide aflorar constantemente.
Mas si me apresuro a volverme y mirarlo
él vuelve a escabullirse al momento
y al lugar en donde estaba antes
pues sin saberlo entorné la puerta
y lo dejé salir.
A veces un grito encendido lo llama;
comprende que lo necesito,
y yo tambien. Su tarea
será decirme quién soy bajo la máscara.
Él es Fantasma, yo fachada
que oculta la ópera que él escribe con Dios,
en tanto yo, ciego del todo,
espero impávido a que su mente
se me deslice brazo abajo, por
la muñeca, hasta la mano
y las puntas de los dedos
y furtiva encuentre
esas verdades que caen de las lenguas
con sonido quemante,
todo surgido de una sangre secreta
y alma secreta de secreto suelo.
Con alegría
él se asoma a escribir, y luego corre
a esconderse una semana
hasta que reanuda el juego
en el cual yo finjo, diligente,

que no es mi propósito tentarlo.
Pero lo tiento,
mientras simulo mirar hacia otro lado,
para que no se esconda todo el día.
Echo a correr e inicio un juego simple
un salto distraído.
¿Cuál convoca del sueño
la bestia que brilla y acecha?
¿*De* quién las reservas y el coto de caza?
De mi aliento, mi sangre,
mis nervios.
Pero ¿qué lugar de esa materia
habita él?
¿Dónde está su madriguera?
¿Tras esta oreja de goma?
¿Tras esa oreja de grasa?
¿Donde cuelga el sombrero
el joven descarriado?
No hay caso. Ermitaño nació
y vive recluido.
Nada que hacer sino
seguir sus triquiñuelas
dejar que corra y cosechar la fama.
En la cual yo pongo el nombre
a una materia que le he birlado,
y todo porque le atraje
con dulces aromas creativos.
¿Escribió R.B. ese poema,
ese diálogo, esa línea?
No: el simio interior, invisible,
fue quien lo instruyó.
Vestido con mi carne,
su alcance es misterioso.
No digan mi nombre.
Elogien a ese otro.

TROYA

Mi Troya, claro, estaba allí,
aunque los demás decían: No.
Homero el ciego ha muerto. Sus mitos
no tienen donde ir. No caves. Deja ya.
Pero entonces urdí un modo
de reparar mi alma de barro
o morir.
Yo *conocía* mi Troya.
La gente me advertía: es puro cuento,
nada más.
Yo soportaba la advertencia, sonriendo,
mientras mi pala no dejaba de hurgar
en los claroscuros del jardín de Hornero.
¡Dioses! ¡Qué importa!, gritaban los amigos:
¡Si el tonto Homero era ciego!
¿Cómo va a enseñarte
ruinas que no fueron nunca?
Es *cierto,* decía yo. Él habla. Yo oigo. Es *cierto.*
Desdeñado el consejo,
cavaba cuando me daban la espalda,
pues desde los ocho años lo sabía:
Mi destino era fatídico, decían.
¡El mundo se iba a acabar!
Aquel día tuve pánico, creí
que ni ellos ni tú ni yo
veríamos el siguiente amanecer
—pero ese amanecer llegó.
Avergonzado lo vi, me recordé vacilar
y me pregunté qué pretendían

los mentores de la Fatalidad.
Desde entonces guardo una dicha íntima
y no los dejo ver
mi Troya que está enterrada;
pues si la vieran, qué burlas,
qué escarnio, qué bromas;
para todos esos tipos
mi Ciudad quedó sellada;
y a medida que fui creciendo,
he cavado cada día. ¿Qué encontré
para dar como regalo al viejo Homero,
el ciego?
No una Troya, ¡sino *diez!*
¿Diez Troyas? ¡Dos veces diez! ¡Tres docenas!
¡Prima cada una más rica,
esplendorosa, excelente!
Todas de mi carne y sangre
y cada una verdadera.
¿Qué significa esto, pues?
¡Desentierra la Troya que hay *en ti*

NO LLEVES RUINAS EN LA MENTE

No lleves ruinas en la mente
o la belleza se frustra; ¡ciego se vuelve el sol de Roma
y catacumba el frío hotel!
El supuesto paraíso se hará infierno.
Guárdate de los temblores y el torrente
que el tiempo esconde en la sangre del turista
e irrumpe a mansalva desde el hogar escondido
al ver la Roma arruinada.
Piensa en tu triste sangre, pon cuidado,
lo que ves allí disperso
son los ladrillos y huesos de Roma,
en cada cromosoma, en cada gen
está todo cuanto fue, o habría podido ser.
Tumbas, tronos arquitectónicos,
todos son ruinas en tus huesos.
Allí el tiempo arrasa todo cuanto crece
y todo cuanto tus sombras futuras saben:
no lleves esa ruina interior a Roma,
si es sabio, el triste permanece en casa;
pues si la melancolía va
adonde todo se ha perdido, crece la pérdida
y despunta la sombra que el ser ha utilizado.
Viaja pues con alegría.
De otro modo consumarás en ruinas
una muerte que ya ha esperado mucho
y las ardientes ciudades de la sangre
caerán estremecidas del bien y la cordura
y con la vista en ruinas verás
una Roma perdida y arruinada. ¿Y tú?

Agrietada estatua que el mediodía restaura
pero habitada por un alma en continua medianoche.
Por eso no salgas de viaje con penao
ausencia de sol en la sangre;
semejantes viajes cuestan el doble:
porque en ellos se pierden el imperio y tú.
Cuando hay un aire en tu mente a catacumba
y todo en Roma te parece cementerio,
no vayas, turista.
Quédate en casa.
¡Quédate en casa!

CUANDO YO MUERO, MUERE EL MUNDO

Pobre mundo que ignora su destino, el día de mi muerte.
Dos mil millones mueren cuando mi muerte llega.
Me llevo a la tumba un continente entero.
Son valerosos, inocentes e ignoran
que si me hundo ellos me siguen al instante.
Así, en la hora de la muerte hay un clamor de Buenos Tiempos
mientras, loco egoísta, yo agito la campana del Mal Año.
Allende mi tierra hay tierras vastas y brillantes,
pero mi mano firme les apaga la luz de un solo gesto.
Anulo a Alaska, degüello a Gran Bretaña,
pongo en duda al monarca Sol de Francia,
con un guiño promuevo la locura de la vieja Madre Rusia,
arrojo a China de un acantilado de mármol,
derribo a Australia y le planto una lápida,
aparto a Japón de un puntapié. .¿Y Grecia? Eliminada.
La haré volar y desplomarse, como a la verde Irlanda,
convertida en sudoroso sueño mío. Desesperaré a España,
fusilaré a los hijos de Goya y daré tormento a los de Suecia,
abatiré flores y granjas y ciudades con rifles de crepúsculo.
Cuando mi corazón se para, el gran Ra se hunde en el sueño;
sepulto las estrellas en el Abismo Cósmico.
Por eso escucha, mundo, ya te he avisado. Y teme.
El día que me asquee, tu sangre estará muerta.

Si te comportas, yo, magnánimo, te dejaré vivir.
Pero desvíate y me cobraré.
Es la última palabra. Se arrían las banderas.
¿Y si me bajan de un disparo? Mundo: te acabas tú
también.

HACER ES SER

Hacer es ser.
Haber hecho no basta.
Abarrotarse de hacer: ése es el juego.
Nombrarse a cada hora por lo actuado,
medir el tiempo en la hora del crepúsculo
y descubrirse en actos
imposibles de conocer antes que ocurra
lo que has sonsacado a ese yo oculto
que por su parte exige cortejeos,
de modo que hacer es lo que alumbra;
mata lá duda por el simple salto,
el arrebato, la carrera
en pos
del yo re-descubierto.
No hacer es morir,
o haraganear entre las cosas
que acaso se hagan algún día.
¡Fuera con eso!
El mañana estará vacío
si nadie lo azuza hacia la vida
con una movediza mirada.
Que el cuerpo guíe a la mente
y la sangre sea lazarillo.
Y tú entrénate y ensaya
para encontrar el universo
del centro de tu alma
sabiendo que ver y estar en movimiento
-¡Hacer es ser!—
da siempre resultado.

TENEMOS EL ARTE

PARA QUE LA VERDAD NO NOS MATE

¿Sólo conoces lo Real? Cae muerto.
Eso dijo Nietzsche.
Tenemos el arte para que la verdad no nos mate.
Para nosotros el mundo es demasiado.
Después de cuarenta días el Diluvio sigue.
Las ovejas que pastan allá lejos son chacales.
Ese tictac en tu cabeza es de verdad el Tiempo
y vendrá por la noche a sepultarte.
El tibio niño que ahora duerme partirá en el alba,
y con tu corazón irá hacia mundos que ignoras.
Y por eso
necesitamos que el Arte enseñe a respirar
y haga latir la sangre; tener que aceptar la cercanía
del Diablo
y la edad y la sombra y el coche que atropella,
y al payaso con máscara de Muerte
o la calavera que con corona de Bufón
a medianoche agita cascabeles
de óxido sangriento y matracas gruñonas
que estremecen los huesos del desván.
Tanto, tanto, tanto... ¡Demasiado!
¡Destroza el corazón!
¿Y entonces? Encuentra el Arte.
Torna el pincel. Aviva el paso. Mueve las piernas.
Baila. Prueba el poema. Escribe teatro.
Más hace Milton que Dios, aun borracho,
para justificar los modos del Hombre con el Hombre.
Y el divagante Melville se toma en serio la tarea
de encontrar la máscara bajo la máscara.
Y la homilía de Emily D. señala el basurero
de nuestras anomalías.
Y Shakespeare envenena el dardo de la
Muerte y la herramienta de un arte de
enterrador.
Y Poe construye un Arca de huesos
porque ha presentido un diluvio de sangre.
La muerte es una dolorosa muela del juicio;
extrae esa Verdad con las tenazas del Arte
y emploma el abismo en donde estaba
oculta en las sombras con el Tiempo y las Causas.
Aunque el Gusano Rey nos devore el corazón

Agradecimientos

Los ensayos de esta colección aparecieron por primera vez en las siguientes publicaciones, a cuyos editores y directores doy las debidas gracias.

«The Joy of Writing» [La dicha de escribir], en Len & *the Art of Writing,* Capra Chapbook Thirteen, Capra Press, 1973.

«Run Fast, Stand Still, or The Thing at the top of the Stairs, or New Ghosts from ()Id Minds» [Date prisa, no te muevas, o la cosa al final de la escalera, o nuevos fantasmas de mentes viejas], en *How to Write Tal of Horror, Fantasy & Science Fiction,* editado por J. A. Williarnson, Writers Digest Books, 1986.

«How to Keep and Feed a Muse» [Cómo alimentar a una musa y conservarla], en *The Writer,* julio de 1961.

«Drunk, and in Charge of a Bicycle» [Borracho y a cargo de una bicicleta], Introducción a *The Collected Stories of Ray Bradbury,* Alfred A. Knopf, Inc., 1980.

«Investing Dimes: *Fahrenheit 451»* [Invirtiendo centavos: *Fahrenheit 451],* Introducción a *Fahrenheit 451,* Limited Editions Club, 1982.

«Just This Side of Byzantium: Dandelion Wine» [A este lado de Bizancio: *El vino del estío],* Introducción a *Dandelion Wine,* Alfred A. Knopf, Inc, 1974.

«The Long Road to Mars» [El largo camino a Marte], Introduc-

ción *a The Martian Chronicles: The Fortieth Anniversary Edition,* Doubleday, 1990.

«On the Shoulders of Giants...» [A hombros de gigantes] se publicó originalmente como prefacio a *Other Worlds: Fantasy and Science Fiction Since 1939,* editado por John J. Teunissen, University of Manitoba Press, 1980. Reimpreso en número especial por *MOSAIC,* X111/3-4 (primavera-verano, 1980).
«The Secret Mind» [La mente secreta], en *The Writer,* noviembre, 1965.

«Shooting Haiku in a Barrel» [Metiendo haiku en un rollo], en *Film Comment* (noviembre-diciembre, 1982).

«Zen in the Art of Writing» [Zen en el arte de escribir], en Zen & *the Art of Writing,* Capra Chapbook Thirteen, Capra Press, 1973.

Indice